

Mihaela Mancaş



LIMBAJUL ARTISTIC ROMÂNESC MODERN.

SCHIŢĂ DE EVOLUŢIE



editura universităţii din bucureşti

Mihaela Mancaş

Limbajul artistic românesc modern.
Schiţă de evoluţie

Mihaela Mancaş

LIMBAJUL ARTISTIC ROMÂNESC MODERN. SCHIŢĂ DE EVOLUŢIE



Editura Universităţii din Bucureşti
2005

Şos. Panduri, 90–92, Bucureşti – 050663; Telefon/Fax: 410.23.84
E-mail: editura_unibuc@yahoo.com
Internet: www.editura.unibuc.ro



Tehnoredactare computerizată: *Victoria Iacob*

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
MANCAŞ, MIHAELA
Limbajul artistic românesc modern. Schiţă de evoluţie / Mihaela Mancaş – Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti, 2005
408 p.
Bibliogr.
ISBN 973-737-047-3

821.135.1.09

PREFAȚĂ

Lucrarea de față reprezintă forma ușor corijată și actualizată a celor două volume de Istorie a limbii literare românești pe care le-am publicat în urmă cu mai bine de două decenii: este vorba de *Limbajul artistic românesc în secolul al XIX-lea* (București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983) și de *Limbajul artistic românesc în secolul al XX-lea* (București, Editura Științifică, 1991). Epuizate de multă vreme, sintezele de mai sus s-au transformat – de-a lungul anilor – în manuale pentru studiul limbii literare în Facultățile de Litere, dat fiind faptul că ele au reprezentat până astăzi, în literatura noastră de specialitate, unele dintre cele mai complete contribuții.

Sub forma ei actuală, cartea pe care o prezentăm publicului cuprinde două secțiuni diferite între ele ca substanță: prima, consacrată secolului al XIX-lea, analizează secolul „fondator" al limbii române literare; cea de a doua se ocupă preponderent de perioada interbelică, adică de etapa rafinării instrumentului lingvistic creat în secolul precedent. Din punctul de vedere al evoluției limbii literare, secolul al XIX-lea cuprinde câteva faze distincte ce fac din el o structură complexă: până spre 1830, literatura – și în special poezia – moștenește limbajul premodern și se complace într-un neo-clasicism epigonic; apariția romantismului pașoptist schimbă datele problemei pentru că, de-a lungul perioadei romantice, statutul limbii literare va deveni o preocupare constantă a scriitorilor. Limba noastră literară își dobândește structura definitivă odată cu Eminescu și cu scriitorii „Junimii". De atunci și până astăzi, utilizăm în scris o limbă ale cărei norme au fost fixate odată cu romantismul secolului al XIX-lea și cărora generațiile următoare de scriitori le-au adus unele transformări ce nu au alterat structura de bază.

După o perioadă de tranziție de aproape trei decenii (1890–1920), când limba literară a suferit consecințele unei ebuliții spectaculoase la nivelul formelor și al stilurilor, urmează perioada interbelică; unitară în extrema ei diversitate, ea rămâne până astăzi cea mai semnificativă contribuție a secolului XX la dezvoltarea literaturii române.

Capitolele lucrării sunt construite pe binomul *poezie* vs. *proză*. Aceasta nu doar din cauză că toate inovațiile stilistice semnificative se consumă la nivelul opoziției de mai sus, ci și pentru că principalele opere ale literaturii române aparțin poeziei sau prozei de ficțiune. Dramaturgia, eseistica ori filozofia au fost cuprinse în prezenta sinteză doar cu totul sporadic; contribuția acestor arii culturale la crearea și perfecționarea instrumentului numit limbă literară a fost, în cazul culturii române, mai puțin importantă.

Sinteza de față nu este o lucrare de istorie literară. De aceea, valoarea pur estetică a operelor analizate n-a reprezentat întotdeauna criteriul decisiv în evaluarea lor. De multe ori, prezența unuia sau altuia dintre scriitori a fost condiționată de importanța

lingvistică a operei în cauză, de contribuţia autorului la stabilirea ori la modificarea coordonatelor limbajului artistic.

Fără îndoială că ne-am oprit asupra marilor nume ale literaturii române, asupra numelor pe care tradiţia culturală le-a impus drept cele mai importante. Am utilizat însă operele concrete ale marilor scriitori în vederea construirii unui model; particularităţile individuale au cedat pasul în favoarea celor semnificative pentru un anumit ***model stilistic***, propriu unei epoci ori unui curent literar. Din acelaşi motiv, cronologia apare uneori pusă între paranteze, deoarece ne-a interesat mai ales pregnanţa modelului general.

Cercetarea noastră se opreşte la jumătatea secolului XX, la 1950. În jurul acestui an, se sting toate ecourile perioadei interbelice. Perioada următoare (1950–1990) a rămas în afara analizei din două motive: pe de o parte, inovaţiile strict lingvistice ale acelor ani nu ni s-au părut semnificative, cu unele notabile excepţii; pe de altă parte, fiind vorba în general de o literatură scrisă „la comandă", falsificarea a atins toate nivelurile textului, inclusiv pe cel pur lingvistic.

Redactată după metodologia şi mijloacele de informare specifice anilor '80, lucrarea *Limbajul artistic românesc modern* poartă marca momentului în care a fost scrisă. Am păstrat viziunea asupra evoluţiei limbajului artistic proprie perioadei, deoarece ea n-a suferit, în opinia noastră, alterări profunde de atunci încoace. Bibliografia teoretică şi critică a rămas, în mare, cea din momentul primei redactări; i-am adăugat doar câteva contribuţii esenţiale apărute în ultimii ani.

M.M.

Bucureşti, aprilie 2005

Secolul al XIX-lea

Capitolul I

SPECIFICUL LIMBAJULUI POETIC PREMODERN (POEŢII VĂCĂREŞTI ŞI COSTACHE CONACHI)

1. Introducere

1. Trăsăturile incipiente ale limbajului poetic modern se schiţează, în linii generale, înainte de 1830, odată cu poezia Văcăreştilor şi a lui Costache Conachi. Amestec de clasicism, preromantism, de influenţe neogreceşti şi populare indirecte[1], opera scriitorilor din epoca premodernă reprezintă un moment iniţial în evoluţia limbajului poeziei, dar nu mai puţin un punct de obligatorie referinţă. Fără o analiză paralelă a celor dintâi forme pe care le-a împrumutat limbajul retoric – la diversele sale niveluri – nu poate fi cu adevărat înţeleasă întreprinderea primilor scriitori „moderni", cei care au precedat cu puţin şi cei care au făcut parte din generaţia romantică de la 1848: I. Heliade-Rădulescu, Gh. Asachi, Gr. Alexandrescu, D. Bolintineanu sau V. Alecsandri.

Ponderea pe care o are, în această perioadă, fiecare dintre nivelurile *figurative* ale limbajului poetic (fonetic, sintactic şi semantic) îi împrumută acestuia un caracter particular, deosebit de acela al perioadei următoare: are loc, în cadrul nivelului sintactic, constituirea unor scheme care vor fi de acum înainte specifice poeziei; există stereotipii şi repetări în anumite compartimente ale nivelului semantic (epitetul, de exemplu), apare încă modestă ca inovaţie metafora – de asemenea stereotipizată şi redusă la puţine formule – în raport cu comparaţia sau cu epitetul; în sfârşit, se constată o absenţă aproape totală a nivelului figurilor de sunet[2].

Fiecare dintre aceste trăsături se explică fie prin stadiul, încă primar, al dezvoltării limbajului poeziei, fie prin diferitele influenţe, în orice caz mai puţin prin personalitatea scriitorilor acestei perioade. Căci „moda" poetică, materializată în scheme şi formule mai mult sau mai puţin stereotipe, comune celor câţiva autori, n-a fost niciodată mai puternică în literatura noastră decât în poezia dinainte de 1830.

2. Figurile sintactice

Studiul incipient al limbajului poeziei explică apariţia şi frecvenţa celor mai simple figuri de construcţie: **enumerarea** – mai puţin organizată – şi **repetiţia** – în variante numeroase. Antrenând contexte de variate dimensiuni, figurile sintactice vor rămâne uneori o formă de manierism, dar vor deveni alteori elemente esenţiale în construcţia, bazată pe paralelisme şi simetrii, a textului poetic.

2.1. Enumerarea, procedeu predilect al tuturor autorilor premoderni, dă naştere unor secvenţe încă echilibrate, de 4 sau 5 elemente, grupate simetric prin intermediul versificaţiei, aproape întotdeauna redundante. Toţi scriitorii acumulează excesiv secvenţe enumerative, în care poate intra aproape orice parte de vorbire, cu unicul efect al unei insistente accentuări. Suntem încă departe de enumerarea cu caracter retoric pe care o vor utiliza până la abuz poeţii generaţiei următoare. Alecu şi Iancu Văcărescu, ca şi Costache Conachi, rămân doar în stadiul unor detalieri preponderent erotice, pentru care enumerarea se dovedeşte procedeul apropriat:

> Ş-a răbda *dureri şi chinuri* / *Patimi, focuri* şi *suspinuri* / Şi a nu să văieta (AV, 30)[3]; Nu mă mai poate dezlipi în viaţa mea dă tine / *Nici moarte, nici necaz, nici chin, nici frică, nici ruşine* (AV, 36); El e-*n fundurile mării*, / *În cer, pre pământ, în vânt*, / *Voiei, minţii, vârstei, stării*, / Monarc silnic c-un cuvânt. (IV, 64); *Plâng, oftez, suspin, mă vaiet*, lumina nu-i la vedere (CC, 97); Mă vaiet şi zi şi noapte / *Prin pustiiurile toate* / Te caut *prin munţi, pe dealuri*, / *Prin ape, prin stânci, pe maluri* (CC, 115).

Enumerarea în triadă nu ocupă încă locul cel mai important, aşa cum se va întâmpla mai târziu, la poeţii aflaţi sub influenţă romantică directă. Doar Iancu Văcărescu o utilizează, în paralelism, pentru valorile ei retorice: *Ce-ai mai scump, mai sfânt, mai mare* / Legăminte omeneşti: / *Gând, păreri, încredinţare.* / **Toate** să mi le jertfeşti ! (IV, 77); secvenţa se încheie printr-un termen superfluu şi totalizator, care îi accentuează caracterul redundant: **toate**.

Melancolia lui Conachi se manifestă uneori în lungi detalieri de stări sufleteşti alternative, vag gradate, dar în ultimă instamţă obositoare:

> Crede-mă-ţi că nu să poate decât cu îndelungare / *De supărări, de necazuri*, biruite prin răbdare. / *Vreme multă, stăruială, îngrijiri şi îndoieli,* / *Privegheri, oftări şi lacrimi, plânsuri, rugi şi osteneli,* / *Suferiri, doriri cumplite, prepusuri otrăvitoare,* / *Pasuri deznădăjduite, pasuri fără măsurare*, / Şi peste acestea *toate*, încă spre îndeplinire, / Să cere prieteşugul cu credinţă şi iubire. (CC, 165).

Nici o organizare sintactică nu se poate urmări într-o asemenea înşiruire juxtapusă, aleasă dintre multe altele; Conachi este, din acest punct de vedere, excesiv chiar în comparaţie cu Alecu sau Iancu Văcărescu, care abuzează de asemenea de enumerările ample.

2.2. Mai organizate sunt, în schimb, numeroasele forme ale **repetiţiei**, realizată mai ales în variante ale **paralelismului, simetriei** ori **refrenului**, deci ca figuri caracterizate prin poziţia fixă a elementelor reluate.

Toate aceste figuri de construcţie au în vedere un efect retoric, dar un retorism de mică amploare, mai curând apropiat de sursele neoanacreontice sau de paralelismele dintr-o anume categorie de texte populare, cu care atât Văcăreştii, cât şi Conachi au intrat în contact[4].

2.2.1. Cu puține excepții, cea mai frecventă formă de **paralelism** utilizată de generația poeților premoderni a fost **paralelismul anaforic**, de origine cultă uneori, alteori de sursă evident populară.

Primul exemplu de paralelism din poezia românească modernă apare probabil în cunoscutele versuri ale lui Ienăchiță Văcărescu, completat de variația schemei prozodice și extins ca procedeu de construcție al micului text: *Într-o grădină*, / **Lâng-o tulpină**, / Zării o floare ca o lumină. // *S-o tai, să strică! S-o las, mi-e frică* / Că vine altul și mi-o rădică. (EV, 6).

Forme de paralelism apropiat de cel popular (binar și ternar) există la aproape toți scriitorii; mai semnificative sunt cele câteva exemple de paralelism din poeziile lui Ienăchiță și ale lui Nicolae Văcărescu, dar paralelismul anaforic rămâne o formă predilectă de simetrie și pentru Iancu Văcărescu sau Conachi, în special în prima perioadă a poeziei sale:

Unde vede apă rece / **Ea o turbură** și trece; / *Unde e apa* mai rea, / **O mai turbură** și bea. // *Unde vede* vânătorul / Acolo o duce dorul (EV, 7); *Trece* prin flori, prin livede, / Nu să uită, nici nu vede. // *Trece* prin pădurea verde / Și să duce de se pierde. (EV, 6); Ah, zilelor fericite, (...) / *Cum vă văz* acum sfârșite, / *Cum vă văz* că ați trecut! (CC, 127).

Paralelismul binar echilibrează, de obicei, catrenele, formă prozodică aptă simetriei binare: *Când* îmi zici că mă iubești / De leșini, te prăpădești; / *Când* te văz iar cu schimbare / Și deosebire mare. (AV, 16); *Fără ea* nu e noroc, / Pustiu este orice loc; / *Fără ea*, împărății / Arder-ar fir-ar pustii! (IV, 102–103).

Tot anafora cu doi termeni convine atât repetițiilor sinonimice, cât și celor cu elemente antonimice situate în paralelism:

Așa m-am hotărât să fiu / **Cât voi trăi, cât voi fi viu** (AV, 23), În focu-ți când mă prigoresc, / **Atunci** *îmi pare că trăiesc*! / **Atunci** *mă știu* **cu viață** (AV, 23); *Arătatu-i-am* **iubire**, ochii ei posomorăsc, / *Arătatu-i-am* **răceală**, pe loc să sălbătăcesc (CC, 125).

Formele cele mai complexe le atinge paralelismul în versul – mai amplu – al lui Conachi, unde întâlnim un exemplu, rar pentru perioada analizată, de dublu paralelism anaforic – la inițială de vers și la hemistih, subliniat cu insistență și prin repetarea redundantă a determinării cu demonstrativ; de observat că funcția paralelismului este, în această situație, de a evidenția o suită de comparații, simetric dispuse în fiecare vers:

Ce priveliște de jele pentru inimi sâmțătoare
Acest trup lungit pe țărnă și lipsit de-a sa suflare,
Acei *ochi negri ca mura*, **acea** *gură ca robinul*,
Acel *sân ca trandafirul*, **acei** *grumazi albi ca crinul*,
Acele *mâni ca zăpada*, **acele** *fragede brață*. (CC, 170).

Alături de Iancu Văcărescu, Conachi este poetul în opera căruia încep să câștige teren construcțiile paralele cu trei termeni, mai apropiate de retorismul romanticilor decât echilibratele structuri binare amintite până acum: N-am să scap, în piept port doru / *Piste ape, piste munți*; / Văd că *piste mări* Amoru, / Când o vrea își face punți (IV, 61); Ba, draga mea, nu în starea frumusățăi fețăi tale, / **Nici** în *floarea frăgezâmii* pe a tinerețăi cale, / **Nici** *în mândra vesălie* de covârșiri trecătoare, / **Nici** *în zădarnica falā* a slavei amăgitoare (CC, 1987).

Efectul unor asemenea construcţii rămâne de insistenţă până la redundanţă, dar nu este retoric în sensul pe care retorismul îl va avea în poezia romantică. Schemele binare predomină, însă; se conservă uneori doar modelul sintactic al unei alternanţe binare (între determinat şi determinare), în timp ce lexemele sunt mereu înlocuite: **Obrajii** *în veştejire*, / **Mâinile** *în neclintire*, / **Pieptul** *întru nemişcare*, / **Sufletul** *în nesuflare*, / Spun că pentru despărţâre / Moare omul cu sâmţâre (CC, 104).

2.2.2. Simetrii mai complicate, de tipul **anadiplozei** (BA – AC), **epanadiplozei** (AB – CA) sau **chiasmului** (AB – BA), destul de rare, se încadrează, alături de alte procedee (textele în acrostih, refrenele dispuse într-o anumită ordine sau varierea prozodiei) între numeroasele forme de „joc" pe care, în parte sub influenţă neoclasică, le-au practicat poeţii din perioada premodernă. Repetiţiile simetrice dau textului tonul aforistic, uneori de madrigal, care face specificul poeţilor din această epocă şi pe care îl putem urmări şi în structura semantică a tropilor:

Moarte strig, *moarte* **nu vine**, / **Nu vine** la cine-o cere (CC, 94) – anadiploză; **Să arz**, *trăind, să mor* **arzând** (AV, 23) – chiasm imperfect, în oximoron.

Nicolae Văcărescu a cultivat, mai mult decât contemporanii săi, aceste simetrii complexe, introducând în schema largă a paralelismului expresii antonimice sau paradoxale: **În rai** *fără tine* **e moarte, e gheaţă**! / **Ş-în iad** *lângă tine* **e bine, e viaţă**! (NV, 55). Tot el este autorul unui „madrigal", construit – în cadrele unui paralelism sintactic plurimembru („*Mă mir... / Mă mir...*) – dintr-o suită de epanadiploze nu totdeauna perfecte, în care clasa gramaticală se schimbă dând naştere unei figuri etimologice, numită parigmenon *(a trăi ... trăi, a iubi ... dragoste, a simţi ... simţire, a dori ... dor*), combinate, cu anadiploze (*a iubi ... / ... a iubi, a simţi... / ... a simţi, a dori ... / ... a dori*):

A trăi fără-a iubi, / **Mă mir** ce *trai* o mai fi!
A iubi făr-a simţi, / **Mă mir** ce *dragoste-o fi*!
A simţi făr-a dori, / **Mă mir** ce *simţire-o* fi!
A dori făr-a jertfi, / **Mă mir** *ce dor* o mai fi!
(NV, 57).

2.2.3. Refrenul[5] vine să completeze aceste forme de repetiţie şi de paralelism, prin introducerea unei unităţi cu funcţie compoziţională, care structurează mai evident textul. În această perioadă, refrenul cuprinde – de cele mai multe ori – un distih sau un monostih, simetric plasate la sfârşitul strofelor.

La Ienăchiţă Văcărescu, refrenul – mai apropiat de realizarea sa populară – este reluat în formă identică şi încadrat într-un paralelism în care ocupă succesiv primul şi ultimul loc în strofă, marcând începutul şi sfârşitul textului: *Spune*, *inimioară, spune*! / *Ce durere te răpune*? (EV, 8).

C. Conachi are o adevărată predilecţie pentru acest procedeu: utilizează şi catrenul cu funcţie de refren (*Dintr-a dulcii patriei sânuri* – CC, 106–107), dar şi distihul sau monostihul. Mai apropiate de refrenul cult[6], reluările acestea au la Conachi o funcţie deosebită: pe de o parte, ele reprezintă varieri ale modelului metric, refrenul fiind scris fie într-un vers mai amplu (15 faţă de 7/8 silabe în *Altul* sau *Ah, zilelor fericite*, v. CC, 127, 128, 129), fie mai redus (8 faţă de 16 silabe, v. CC, 106–107) decât al contextului; pe de

o parte, refrenele nu mai cuprind reluări identice ale versurilor, ci comportă o modificare determinată de evoluția lirică a textului. Refrenul romantic va introduce aceste schimbări cu o mai mare frecvență; în poezia noastră modernă, primele refrene de tip cult vor fi identificate la Iancu Văcărescu și Conachi. Uneori, versurile care se repetă nu implică o dispunere simetrică, ci se reiau, într-o lamentație accentuată: *Ah, te-ai dus, dulce lumină, din zarea ochilor mei, / Unde-i viața, unde-i mila ce izvora dintr-a tăi!* (CC, 187), în final, după ce mai apăruseră într-alt punct al textului. Alteori, însă, versul ultim al strofelor, un timp identic și cu funcție clară de refren, se modifică la apariții succesive, marcând prin schimbarea refrenului schimbarea de perspectivă a poetului: Ascultă glasul cu jele / Perdutei inimii mele / Ce sloboade din durere / Strigând fără mângâiere, / *Catinco, fii milostivă*! // (...) Atunci nu schimb a mea stare / Cu a voastră fericire / Ce-arătați cu strălucire / *Când Catinca-i milostivă.* (CC, 37–39).

2.3. Se poate observa, din exemplele de mai sus, în ce măsură considerabilă figurile de construcție au constituit, în poezia premodernă, o sursă de manierism; datorită caracterului lor prin definiție supus schemelor fixe, figurile sintactice au facilitat impunerea unor stereotipii poetice ce s-au instalat în literatura cultă și care pot fi urmărite, în variante amplificate și cu funcții diferite, în poezia generației următoare. Enumerarea, repetițiile, paralelismele și refrenul sunt forme definitorii pentru limbajul poetic în toate perioadele acestuia; poezia Văcăreștilor și a lui Costache Conachi nu fac decât să inaugureze anumite formule, de multe ori comune în versurile lor. Ponderea stereotipiilor sintactice este mare în limbajul poetic dinainte de 1830, dar acestea au o funcție mai redusă decât în poezia romantică din deceniile următoare; figurile stereotipe nu vor fi, totuși limitate la nivel sintactic, căci poezia va vehicula forme comune și între figurile semantice.

3. Figurile semantice

3.1. Epitetul[7] întrunește, la poeții din această perioadă, trăsături ale modelelor clasice cu mai puțin așteptate caracteristici romantice. Argumentată îndeosebi pentru scriitorii perioadei imediat următoare[8], afirmația este valabilă și pentru prima fază a limbajului poetic modern, cu adaosul că, la Văcărești și la Conachi, analiza trebuie să țină seama în măsură mai mare de posibilele influențe populare, de multe ori greu de izolat în poezia acestei perioade.

Opera scriitorilor premoderni dă dovadă de o extremă *unitate* în ceea ce privește structura și categoriile semantice ale figurii. Rezultatele obținute în urma analizei vor însuma considerații privind modalitatea de expresie a epitetului, dar nu și existența unor diferențieri notabile în uzul acestuia la unul sau altul dintre poeți.

3.1.1. Era de așteptat ca ***epitetele ornante*** cu caracter ***generalizator***, să constituie categoria cea mai bine reprezentată, dat fiind faptul că acestea fuseseră epitetele predilecte în clasicism[9]. Acestui uz aproape exclusiv i se datorează extinderea, în poezia generațiilor următoare (până în epoca de tinerețe a lui M. Eminescu), a unui mare număr de epitete de

acest tip, devenite – prin abuz de utilizare – *stereotipe*. Limbajul poeziei a fost legat, din primele momente de existență, de anumite determinări cu valoare de epitet, care au ajuns în timp – extinse în întreaga operă a premodernilor – să fie asimilate ideii de poezie.

Determinările cu caracter generalizator și ornant, asociabile în egală măsură unor determinate care aparțin sferei concretului sau abstractului, sunt cele mai mult utilizate epitete din epocă: *frumos, minunat, adânc(at), înalt, întunecos, înălțat, tânăr, strălucit(or), alb, curat, ușor, lucitor, (în)trist(at), lin, sfânt, fericit, nenorocit, mândru, falnic, verde, mare, viteaz, nobil.* Frecvența cea mai mare o are, alături de *frumos* (situat într-o zonă abstractă a descripției), perechea de epitete *dulce-amar* (*amărât*).

Ex.: cugete *frumoase* (EV, 5); ziua ... *frumoasă* (AV, 19); *frumoasă* limpezeală (N, 79); șoim *minunat* (EV, 7); *minunat* trupșor (AV, 21); dumbrav-*adâncă* (EV, 7), prăpăstii *adâncate* (CC, 40); ceriule *înalte* (CC, 180); noapte-*ntunecoasă* (AV, 19); ochi *strălucitori* (CC, 87); fața ... *prea albă* (CC, 74); *curat* prieteșug (CC, 123); zefiraș *ușor* (IV, 76); zăpada *lucitoare* (IV, 75); suflet *lin* (CC, 70); undă *lină* (IV, 79); *Lin* revărsa luceala (IV, 78); *sfânt* loc (CC, 56); ceasul *fericit* (CC, 71); zilelor *fericite* (CC, 127); suflet *nenorocit* (CC, 35); pădurea *verde*, lemn *verde* (EV, 6); Munți *verzi* (IV, 75); sufletelor *mari* (CC, 123); durerea ... *cea mare* (CC, 39); braț *viteaz* (IV, 71); *Nobilă* fire (IV, 86); hrană *dulce* (EV, 5); traiul ... *dulce* (NV, 56); *dulcelui* amor (IV, 73); *dulci* suflări (IV, 74); *dulce* sărutat (CC, 50), *dulci* ochișori (CC, 78); *dulcii* zefiri (CC, 102); *dulce* desfătare (CC, 124); *dulce* suflare (CC, 177); *Amărâtă* turturea (EV, 6); *Amărâtul* ... trai (NV, 56); inimă *amărâtă* (IV, 102); zile *amărâte* (CC, 107); suspinul *amărât* (CC, 127); strigă *amar* ciripind (EV, 7); o-ntristare *amărâtă* foarte (EV, 4); *amară* starea mea (NV, 56); *amar* suspin (CC, 180); ceas *amar* (CC, 77); *amar* mă plâng (CC, 119); durere *amară* (CC, 111); lacrime *amară* (CC, 112) etc.

Se poate observa, din lunga enumerare a sintagmelor de mai sus, că stereotipia nu provine doar din repetarea unui număr redus de determinări, ci și din asocierea aceluiași epitet cu aceleași substantive determinate. Sunt de-poetizate, prin uz, epitetele înregistrate, dar șablonul poetic se conturează mai ales atunci când și determinatul se repetă (*suflet, suspin, suflare, zefir, durere, glas, ochi, sărutare* etc.), stereotipia devenind astfel sintagmatică. Nota specifică – remarcată adesea – a poeziei premoderne rezidă în bună măsură în revenirea acelorași grupuri *determinat + epitet.*

Puținele ***epitete sinestezice*** se datoresc asocierii determinărilor gustative *dulce* (sau *amar*) – nu întotdeauna utilizate cu sensul lor propriu, ci în extensii figurate – la un determinat aparținând altui domeniu senzorial: *dulce lumină* (CC, 33), *dulce rază* (CC, 135), *dulce glas* (IV, 73) și, într-o construcție sintactică inedită – epitetul invers – *Dă graiului o dulceață* (CC, 147). Unele dintre sintagmele sinestezice de mai sus reprezintă o inovație în epocă, iar Conachi este acela care se dovedește scriitorul cel mai „modern".

În opoziție, ***epitetul individualizator*** este foarte slab reprezentat, iar caracterul său mai inovator se datorește în genere combinației dintre epitet și substantivul determinat, iar nu valorii izolate a determinării; pot fi încadrate în această categorie câteva epitete (*fraged, viu, înspumat, înflorit, eteree, mângâietor / mângâios*): *fragede* brață (CC, 170), *fragedă* rândunică (CC, 106); Balsam *viu* (IV, 74); *vie*-nchipuire (IV, 77); valuri *înspumate* (CC, 40); veșmântul *înflorit* (CC, 123), vâlcelele-*nflorite* (IV, 65); focuri *eteree* (IV, 79); *mângâioși* ochii săi (CC, 79), glas *mângâietor* (CC, 127).

3.1.2. Lirica premodernă își selectează epitetele din două sfere semantice „favorite":

(a) În prima categorie intră o serie de termeni cu sens de cele mai multe ori figurat în sintagmă, care pot fi circumscriși în sfera semantică a „focului", „arderii", „temperaturilor ridicate" (v. *infra*, sub **3.1.3.** și **3.4.2.**, termenii din care se extrag cu precădere epitetul metaforic și metafora). În special lirica erotică, uneori excesivă ca tonalitate, a lui Conachi, se caracterizează prin acest tip de epitet: *cu-nfocare* / Căutând la a lor soare (CC, 38), sâmțârea *arsă* (CC, 39), inima *arsă* (CC, 41), amor *înfocat* (CC, 79), Te rugam *fierbinte* (CC, 108), focul acel *înherbântător* (CC, 123), focul cel mai *arzători* (CC, 125).

(b) A doua categorie întrunește epitetele care notează, gramatical sau lexical, expresia superlativă. Ele sunt numeroase la toți reprezentanții perioadei premoderne și ar putea fi considerate punctul lor comun cu poezia primului romantism, căci exprimarea superlativă va caracteriza și majoritatea poeților din generația de la 1848[10]. Nu poate fi, totuși, vorba de o sensibilitate romantică sau de o preferință pentru determinările colosale la poeții Văcărești, ori la Conachi. Tipul acesta de epitet apare, însă, într-o măsură foarte mare în operele lor, iar explicația o constituie, probabil, aceeași tendință către detalierile sentimental-erotice hipertrofiate care justificase și o parte dintre figurile sintactice (repetiții, reluări în enumerare, paralelisme exclamative etc.). Posibilitățile acestei expresii superlative sunt multiple: se utilizează superlativul gramatical, alături de o gamă destul de largă de sinonime lexicale cu sens superlativ. De puține ori superlativele numesc o realitate agreabilă; în majoritatea exemplelor, epitetele superlative servesc la înregistrarea dezagreabilului, a suferinței erotice spectaculoase, în cel mai bun caz, a aspectelor melancolice ale existenței[11]. În ordinea preferinței pe care o manifestă poeții pentru ele, epitetele din această categorie sunt: *ticălos, cumplit, nespus, crud, groaznic, grozav, aprig, aspru, turbat, sălbatic, prea jalnic, greu, plin de durere, preacurat, strașnic* etc.: *Ticălosul* al mieu piept (NV, 57), *ticălosul* meu piept (CC, 36), *ticăloasa* amurezată (CC, 40), Două *ticăloase* fiice și un *ticălos* urmaș! (CC, 51), *ticăloasei* mele soarte (CC, 112); patimă *cumplită* (AV, 29), *cumplita* moarte (CC, 48), ceasul acel *cumplit* (CC, 48, 49), pătimește *cumplit* (CC, 55); caznă *nespusă* (AV, 35), *nespus*-armonie (IV, 80), armonie *nespusă* (IV, 76), bucurie *nespusă* (CC, 74); *crudului* foc (CC, 125); *groaznică* văpaie (AV, 31); *grozave* munci (CC, 180); *aprigul* amor (CC, 129); turbartea *sălbatică* (IV, 86); lumina *preacurată* (IV, 78) etc.

3.1.3. Dintre epitetele aflate, funcțional, la limita cu alte figuri sunt mai bine conturate în poezia premodernă: ***epitetul personificator*** și ***epitetul metaforic***.

Figură predilectă a clasicismului, personificarea (*infra*, **3.2.**) se extinde și asupra determinării prin epitet. Se personifică, fără nici o excepție, doar două categorii semantice: (a) abstractele sau sensurile contextuale ale unor termeni (*inimă, suflet, simțuri, noroc, lume, bucurie, amor, fericire)* și (b) elementele care denumesc realități din natura înconjurătoare (*dimineața, trandafirii, aurora, luna, zefirul, apele, pământul, iarna)*, cu sau fără legătură cu figura mitologică corespunzătoare unora dintre ele.

Personificarea în forma epitetului a abstracțiilor, specifică poeziei clasice, este utilizată în virtutea unei tradiții de sursă cultă (inima *vitează* – AV, 27; norocul meu *tiran*

– IV, 103; adevărul *viteaz* – IV, 87; *umile* simțuri – IV, 80; *viclean* norocu – IV, 71; *vicleana* bucurie – CC, 36; *vicleană* fericire – CC, 145; inimă *rănită* – CC, 40; pofta ... cea *tirănească* – CC, 36; lume ... *tirană* – CC, 41), iar apropierea realităților naturale prin determinări personificatoare dă o notă aparte poeziei descriptive a acestor lirici, de multe ori depășiți de sărăcia mijloacelor de expresie pe care le oferă un limbaj poetic aflat încă la începuturile sale (*zâmbitoarei* dimineți – IV, 74; trandafiri *vii la feți* – IV, 74; Aurora ... *Veselă* și *rumeoară* – IV, 74; *viu* susur – IV, 69; luna *duioasă* – CC, 35; piatră *fără glas* – CC, 73; Zefiri *vesăli* – CC, 106; verdeață *mișcătoare* – CC, 112; apele *plimbăreță* – CC, 114; pământul *colindător* – CC, 123; iarna cu *cărunteța* – CC, 123).

Epitetul metaforic se exprimă gramatical aproape uniform prin substantiv cu prepoziție; apar încă rar epitetele metaforice adjectivale sau adverbiale. Sferele semantice ale epitetului metaforic sunt destul de reduse și de clar delimitabile:

– „duritatea" (cu sens figurat, marcând obstacolele ridicate în calea iubirii și sentimentele neîmpărtășite): inimă ... *de fier* (AV, 41); inimă *de piatră* (CC, 56); suflet *împietrit* (CC, 81);

– „focul", „lumina", strălucirea" (cu funcție predominant descriptivă și portretistică, mergând până la expresii pleonastice): stâlpii... *de flăcări* (IV, 80); *d-aur* jăratic (IV, 80), strigă cu ah *de pară* (CC, 37, 38); săgeți... *de foc* (CC, 80); gând *electric* / De iubire (IV, 85);

– „deprecierea", „desperarea", mai rar „aprecierea" superlativă: față *înveninată* (CC, 75); suflet *otrăvit* (CC, 126), Fierul Amorului *cel otrăvit* (CC, 67), strigând cu ah *de otravă* (CC, 37), fulger *otrăvit* (CC, 36); glas *de moarte* (CC, 38); brațele *îngerești* (CC, 75), glas *îngeresc* (CC, 74).

Sferele semantice reduse ale epitetului metaforic, ca și limitarea la mereu aceleași determinate, explică stereotipia sintagmatică și caracterul unitar despre care vorbeam în construcția epitetului. Au apărut, în acest fel, „șabloanele" ce au continuat să fie asociate poeziei timp de multe decenii, depășind perioada premodernă a literaturii și constituind elementul principal de influență asupra generației de la 1848.

Excesul și contrastul care vor caracteriza perioada romantică apar doar timid în poezia dinainte de 1830. În domeniul epitetului, identificăm totuși unele forme de ***epitet pleonastic*** (sau superfluu) și de ***oximoron*** construit în sintagma *determinat* + *determinare*.

Epitetul ***pleonastic*** (sau măcar apropiat ca sferă de determinat) are valoarea unui superlativ, în ambele sensuri: în *tăria / Mai tare* decât ziduri (IV, 86); *dulce fermecare* (IV, 64); *lene-adormitoare* (CC, 75); *lumină înfocată* (CC, 46), *dulce desfătare* (CC, 128); *durere otrăvită* (CC, 138); *d-aur jăratic* (IV, 80).

Asocierea contrastivă a unor termeni cu sens opus constituie, la acești poeți care au cultivat variate forme de manierism, un mijloc de realizare a expresiei paradoxal-aforistice. ***Oximoronul*** se realizează figurativ atât ca epitet, cât și ca metaforă explicită: Să-mi pară *focul viață* / Și *moartea o dulceață* (AV, 23); Spune cu o *mută zisă* (IV, 76); *dulce pătimirea* (CC, 178); *plăcuta* mea *durere* (CC, 167); Ah, *năcaz*, ah *privighere*, temutule și tu *dor*, / Cu câtă *plăcere dulce* a noastre inimi vă vror! (CC, 191); În *flacăra* care mă arz / În loc de *chinuri* și *necaz* / Găsesc tot *mângâiere*, / *Dulceață* și *plăcere* (AV, 22); *Norocul cel amar* (AV, 41); *dulce foc* (IV, 104); acea *dulce simțire de*-a iubi ș-*a pătimi* (CC, 159).

3.1.4. Expresia gramaticală a epitetului nu pune probleme speciale. Din punct de vedere morfologic, cu excepţia epitetului metaforic care este, de cele mai multe ori, substantival, epitetul se exprimă prin adjectiv şi adverb. În ceea ce priveşte topica acestora, din exemplele menţionate până acum s-a putut observa că determinările adjectivale sau adverbiale sunt şi antepuse, şi postpuse, cu oarecare avantaj numeric pentru epitetul postpus[12]. Nu poate fi încă vorba de o stereotipie a *inversiunii* (antepunerea determinării), specifică poeţilor romantici[13], care o vor solicita până la abuz. Nu am înregistrat nici un exemplu de epitet exprimat prin gerunziu acordat, cu valoare adjectivală; stereotipia acestor epitete va începe să se manifeste mai târziu, odată cu influenţele romanice exercitate direct în limbă şi cu poezia lui I. Heliade-Rădulescu.

Epitetul ***invers*** poate fi doar identificat în câteva exemple, cu valoare metaforică: *noian dă întristare* (NV, 56); *A ochilor* tăi *rază* (AV, 22).

Epitetul ***multiplu*** cunoaşte variantele dublei şi triplei determinări, cu elementele coordonate între ele prin juxtapunere şi conjuncţii: *Blândei, dulci* privighetori (IV, 69); ceas *cumplit şi amar* (CC, 48); Statul *înalt şi subţire* (CC, 74); *nelegiuită şi crudă* supus-a ta (CC, 125); Scripcă *jalnică, duioasă* (CC, 127); Ochişori *frumoşi, / Dulci şi mângâioşi* (AV, 27); malul unii ape *dulci, limpede* şi *lină* (CC, 106) etc. Lanţul de epitete cu mai mulţi termeni, rar utilizat, are, de obicei, valoare exclamativă, superlativă sau de imprecaţie: cea [treaptă] *spurcată, / Nebună, nenţeleasă, / Nempăcătoare* (IV, 82); cununa / *De duh, de grai, de blândeţă*, / *De nuri* şi *de frumusăţă* (CC, 83); *străluciţi* împăraţii, *slăviţi, puternici* şi *tari* (CC, 123).

Prin frecvenţă şi pondere în ansamblul limbajului poetic, epitetul este o figură de bază în poezia dinainte de 1830. I se datorează o bună parte dintre inovaţiile perioadei, dar şi numeroase repetări şi împrumuturi de la un scriitor la altul, care au dat naştere, prin suprasolicitare, la multe dintre clişeele poeziei premoderne.

3.2. Personificarea reprezintă, sub toate formele sale din poezia acestei perioade, legătura cea mai evidentă a Văcăreştilor şi a lui C. Conachi cu poezia neoclasică. Figură mult utilizată în clasicism, personificarea trece cu uşurinţă în poezia noastră premodernă, manifestându-se şi sub forma epitetului personificator (*supra*, **3.1.2**), şi sub aceea a metaforei personificatoare. I se adaugă o trăsătură de asemenea frecventă în poezia clasică, preluată de poeţii premoderni: ***aluzia mitologică*** – identificare, sub forma unei personificări bine delimitate semantic, la unul dintre termeni, între o realitate curentă (abstractă sau concretă) şi o determinare mitologică. Tipul acesta de asociere nu atinge întotdeauna caracterul generalizator al *antonomazei*[14].

Asocierea semantică, relativ simplă, dintre un inanimat şi un animat, aflată la baza personificării, alături de influenţele culte ale poeziei clasice, explică frecvenţa figurii în acest stadiu mai puţin avansat al evoluţiei limbajului poetic.

De altfel, ca şi în cazul epitetului personificator, mereu aceleaşi domenii semantice sunt afectate de mutaţia personificatoare – noţiunile abstracte şi elementele care aparţin naturii înconjurătoare. *Nu s-au supărat norocul* a mă goni păn-aici / ... *S-au silit, nelegiuitul,* a mă deznădăjdui (CC, 49); [Râule] *Poţi* şi cu ea *tu să vorbeşti*, / Poţi *să-i spui* dulce *murmurând* (IV, 104); *Florile*-l *înveselesc* (IV, 74); un *copaci* ... *stăpânea* crângu (IV. 70); *luna* duioasă ... / *Vede durerile* ce l-au cuprins (CC, 35); *ceriul lin / Cu*

jăl'ascultă a omului suspin (CC, 35); *Soarele să umileşte* (CC, 46); *Ceriul stă la îndoială*, lui sau ţâe mă închin (CC, 133).

Unul dintre tipurile specifice personificării din această perioadă are la bază o substituţie metonimică; detaliile fizice ale eroului sau ale fiinţei iubite, personificate, înlocuiesc, prin sinecdocă, pe cei doi interlocutori ai dialogului liric: *ochii, inima, mâinile, gura, nurul* („farmecul") devin entităţi independente, instanţe ale apelului erotic. Atât de frecvent s-a folosit acest procedeu metonimic-personificator, încât poezia premodernă a fost mult timp asociată în conştiinţa generală de asemenea manierisme, cu tot riscul implicit de a fi apreciată, sub valoarea sa reală: Dă crezământ *ochilor miei* / ... *Crede*-i săracii *când îţi spun* / *Că numai ţie să supun* (AV, 19); *Doi ochi* porţi / *Ce fac morţi* / *Ca nişte gelaţi* (CC, 45); *Ochilor, plângeţâ*-l voi / ... *Inimă, nu conteni* / ... *Mâinilor, săpaţi* mormânt / ... Iar *tu gură, nu-nceta* / Cu vaiet *a arăta* (CC, 116); *Inima*-mi *zburdă* şi creşte ! (NV, 57); *inima* deschisă / ... *Spune* cu o mută zisă (IV, 76); Ah, *stăpâne nur*, / Ce-aprinzi *ca un fur* (CC, 139); Ah, *nurule, împărate* (CC, 147).

Personificarea mitologică are variate posibilităţi de realizare în lirica acestor poeţi formaţi în cultul antichităţii clasice, a căror operă s-a aflat sub influenţa unui curent neoclasic – poezia neoanacreontică. Nu se poate distinge uneori între personificarea propriu-zisă şi ***antonomază***; Răpaus, viaţ-oi avea / numai *Stixul* când *o vrea* (EV, 9); *Aurora se coboară / Din braţele lui Titon / ... Vine, porţi deschide*-ndată / *Zâmbitoarei dimineţi* (IV, 74); *Ecco* prea cu îngrijire / *Al lor cântec răscântând* (IV, 75). Aluzia mitologică va apărea, în poezia premodernă, şi la alte niveluri în special în structura semantică a comparaţiei şi a metaforei.

Pentru o parte a generaţiei de scriitori paşoptişti, personificarea va funcţiona ca mijloc de animare a descrierii (D. Bolintineanu) sau de realizare a unor ample expresii alegorice (Gr. Alexandrescu, ori Heliade)[15]. Descrierea lipsind aproape complet din recuzita poeţilor premoderni, rolul personificării se dovedeşte aici cu mult mai limitat, rezumându-se la concretizarea abstracţiilor şi la constituirea unor ample figurări mitologizante.

3.3. Comparaţia[16] nu ocupă un loc privilegiat în imagistica premodernă. Faptul surprinde în oarecare măsură, căci ar fi fost de aşteptat ca simplitatea logică şi caracterul semantic concret al figurii să o impună, în raport cu metafora, de exemplu[17], într-o fază incipientă a limbajului poeziei. De altfel, datorită acestor trăsături – în special concreteţei raportului pe care îl stabileşte – comparaţia va cunoaşte în schimb o largă răspândire şi o mare varietate formală în poezia romantică[18].

Sub influenţă clasicizantă, domeniul semantic *abstract* este preponderent, însă, în construcţia figurilor, la Văcăreşti sau Conachi. Poate din această cauză, aceştia se dovedesc spiritual mai îndepărtaţi de comparaţie, utilizând-o puţin şi în forme lipsite de varietate, dar manifestând, în schimb, o neaşteptată predilecţie pentru metaforă – figură bazată pe un proces logic de substituire în urma analogiei pe care comparaţia nu îl comportă.

3.3.1. Din punct de vedere sintactic, apar în această perioadă cele două tipuri principale ale figurii: (a) ***comparaţia explicită*** (A [este] C ca B) şi (b) ***comparaţia implicită*** (A [este] ca B).

Comparația explicită exprimă în text elementul contextual comun pe baza căruia este posibilă analogia dintre comparat și comparant. Nu poate fi vorba încă, în această etapă a limbajului figurativ, de comparații fără un element semantic analog sau măcar construite pe baza unei similitudini discutabile. De aceea, comparațiile explicite au un fond semantic comun, de obicei o trăsătură semantică explicită sub forma unei determinări (C), aplicabilă celor doi termeni ai figurii (A și B) – A [este C] ca B; **Trist și jalnic**, *ca un cuc* / **Singur** *sunt* unde mă duc (IV, 102); Zidirea e veche / Din piatră săpată, / *C-a cerului boltă* / **Albastră**-*i e bolta* (IV, 79); *Părul* despletit pe spate, *ca aurul* **de gălbiu** (CC, 74); *O guriță* **rumenă** *ca un rubin* (CC, 75); *ochi* **negri** *ca mura* (CC, 170); *grumazi* **albi** *ca crinul* (CC, 170).

Comparația implicită, mai apropiată de metaforă, alătură cei doi termeni fără a mai exprima trăsătura comună semantic. În acest stadiu al evoluției limbajului figurativ, nici o asociere neplauzibilă nu tulbură stereotipiile pe care Văcăreștii sau Conachi le împrumută unul de la altul sau – uneori – poeziei populare. Zării *o floare* ca *o lumină* (EV, 6); Veniți să ardem vecinic / *Ca lumina* (IV, 88); Mă *târâiam* di pi dânsul *ca o piatră* fără glas (CC, 73); *Gurița ... ca mărgeanul* (CC, 74); *fața ta* cea *ca crinul* (CC, 78); *gură ca robinul* (CC, 170); *sân ca trandafirul* (ib.); *mâni ca zăpada* (ib.).

Comparația în lanț (A [este C] ca B, ... ca B_1 ... ca B_2)[19] constituie încă o excepție și nu are niciodată mai mult de doi termeni: Nici într-un fel nu te-apuc / Că *ești* chiar ca *un năluc*, / Și *aidoma ca luna* / Ce să schimbă totdeauna (AV, 27); Am văzut-o și îndată *ca săgeata* pe ascuns / O simțire de iubire *în inimă m-au pătruns* / M-au pătruns, *dar nu ca focul* acel înherbântător (CC, 123).

Poezia acestei perioade dezvoltă o categorie care depășește figura propriu-zisă: este vorba de un *paralelism comparativ* de sursă populară, unde cei doi termeni sunt în egală măsură amplificați, construcție de care au uzat toți reprezentanții liricii premoderne: **Cât** *e ziua de frumoasă / Lâng-o noapte-ntunecoasă*, / **Atât** *ești și tu-ntre toate* / Hotărât și fără poate (AV, 19); **Cum** *să-ntoarce după soare / Pururea această floare*, / **Așa** *inima din mine / În veci umblă după tine* (AV, 35); **Ca** *un pom* ce dă dă ploaie / Și pă lângă el să moaie / Uscăciunea ce-l seca, // Tocm-așa fără-ndoială / Cu firească rânduială / *Acum și inima mea* / ... S-au mai dat și ea în fire (NV, 55–56); **Precum** *floarea zăcătoare* / Făr' de rouă pre pământ / Să veștejește supt soare / Și să usucă de vânt, // **Așa**, întru despărțâre / *Să plânge inima mea* (CC, 156).

Relația dintre cei doi termeni pe care îi apropie comparația se stabilește printr-un număr redus de elemente: *ca, cât, cum, precum*, uneori cu compliniri adverbiale (*atât, așa*).

Alături de forma „canonică", introdusă printr-un adverb de comparație sau un substitut al acestuia, comparația, deosebit de elastică în concepția poeților premoderni, se realizează de foarte multe ori prin sensul verbului sau chiar al unor contexte mai largi care aduc ideea comparativă (*a [se] asemăna, a [se] sămălui, a închipui, a număra* „a considera"). Particularitatea este neașteptată, deoarece abia poezia generației următoare va utiliza, cu destulă timiditate, contextele comune de mai largi dimensiuni sau verbele cu sens comparativ care atenuează identificarea[20]: **Să-mi pară** *focul viață / Și moartea o dulceață*! (AV, 23); Amărâtul al mieu *trai*, / *Iad* **îmi pare**, iar nu rai (NV, 56); *Trupul* ei **părea** că este *alcătuit* chiar *de duh*, / Căci mă prevedeam printr-însul ca printr-un curat văzduh (CC, 71); Ale mele toate *zise* / **Dă le numeri** tot *drept vise* / Și *drept basne*, așa numa' / Ai greșeală, lasă gluma (AV, 25); *Cu a feței tale rază / Soarele* **s-asămănează**

(CC, 43); *Cu a ceriului podoabe fața ta* **închipuiesc** / Și cu *hazul firii toate nurul tău* **sămăluiesc** (CC, 133).

Contextul comun este, câteodată, exprimat mai dezvoltat decât simpla menționare a unei determinări comune: *Amoriul*, **ca** *și ostașii*, / **Să-narmează, să pornește, / Dar nu rănește vrăjmașii, / Ce pre cei care-i iubește** (CC, 140); **Precum** *în noapte* / **La călător / Povață dă lumina**, / *Acei bogați / De orice avuție, / Lipsiților, / Izvor de nencetare* (IV, 85); *Făclii ca mii de stele* / **Lucesc împrăștiete** (IV, 79).

Contextul comun explicit introduce uneori un element metaforic la comparant: Atunci, *ca roua, vara*, pe verdeața cea din zori, / **În mii de mărgăritaruri înnăsturate pe flori** / *A lor lacrimi pot supune pe om* (CC, 159); Nu cere de la voi slava de-o zădarnică *iubire*, / *Ce să naște și să trece* **ea un vis de nălucire** (CC, 165). Comparația metaforică nu apare, în perioada analizată, decât în poezia lui C. Conachi, din multe puncte de vedere mai apropiat de realizările moderne ale figurilor decât poeții Văcărești. Mai frecventă este, în schimb, comparația metonimică, în special în situația în care contextul cuprinde explicit și trăsăturile comune care permit analogia comparativă.

3.3.2. Dintre toți scriitorii premoderni, C. Conachi se dovedește mai imaginativ în construcția comparației, și tot el este acela care a utilizat-o mai mult. Se poate observa că, datorită inovațiilor sale, comparația se conturează în ansamblul figurilor drept cea mai puțin stereotipă: dacă elementul comparat e de multe ori același (*inima, viața, iubirea, ochii*, ș.a.), comparantul – sensul către care este dirijată comparația – întrunește elemente cu mult mai variate. Din această cauză, e destul de greu de stabilit global pentru poezia acestei perioade un număr limitat de *sfere semantice* din care sunt selectate comparațiile. Se pot doar schița unele zone de sens specifice figurii, căci numărul relativ redus de comparații este compensat de varietatea comparantului.

Între abstractul clasic și concretul romantic, scriitorii premoderni nu tranșează aproape niciodată. Structura semantică a comparației nu permite formularea unor observații categorice într-un sens sau altul: prea multe formule cristalizate în comparațiile simple și o structură prea complicată a celor dezvoltate fac dificilă o descriere sistematică.

Se pot distinge, însă, unele tendințe, alături de semnificative diferențe între scriitori. Ca și în analiza metaforei (*infra*, **3.4.2.**), avem în vedere cele 4 combinații posibile între domeniile semantice ale Concretului și Abstractului:

(1) [*Concret*] → [*Abstract*]: asocierea dă naștere *comparației sensibilizatoare* în care un comparant concret este asociat unei realități abstracte. Studii consacrate romantismului[21] pornesc – prin contrast – de la premisa că limbajul poetic pre-romantic a excelat în combinații figurative abstractizante, ajungând la concluzia că figura are, în general, în romantism un caracter prin excelență concret.

Poezia scriitorilor dinainte de 1830 nu suferă, însă, influențe clasicizante atât de puternice, încât să imprime un caracter abstractizant semanticii figurilor. Combinațiile cu un termen abstract (comparat sau comparant) sunt puțin numeroase: dealtfel, trebuie să ținem seama, în analiza structurii comparațiilor, în special de comparant, căci el imprimă sensul figurii. [Abstractul] la comparant dă, însă, naștere unui foarte redus număr de construcții comparative (de multe ori cu unul dintre termeni metaforic): Nici într-un fel nu *te*-apuc / Că ești chiar *ca un năluc* (AV, 27); Și inima-mi rănită / *Ca un fulger otrăvit* (CC, 36); *Trupul* ei părea că este *alcătuit* chiar de *duh* (CC, 71).

(2) [*Concret*] → [*Concret*]: categoria întrunește cele mai multe comparații, concretizatoare și *plasticizante*. E adevărat că nu se poate stabili, între scriitorii premoderni, o unanimitate de preferință pentru comparațiile concrete; ele nu lipsesc nici în opera Văcăreștilor, dar Conachi este acela care se dovedește, în ceea ce privește structura semantică a figurii, cel mai apropiat de canoanele romantismului din faza sa de înflorire – concretizarea maximă: *Cât e ziua* de frumoasă / ... *Atât ești și tu* (AV, 19); *Piatră-mi zic că sunt și fier* (AV, 29); *Făclii ca* mii de *stele* (IV, 79); *veșmânt* preastrălucit, / Chiar *ca soarele* (CC, 71); *lumea* îmi pare că-i *un pustiu* (CC, 133); La *obrazul* ce firește / *Cer cu stele*-nchipuiește (CC, 57); *ca roua*, vara, ... / A lor *lacrimi* (CC, 159); *Un părău* de apă vie, *ca un șerpe* (CC, 75); *Părul* ... *ca aurul* de gălbui (CC, 74); *ochii* ... / *Ca luceferii* cu rază (CC, 57); *Gurița* ... *ca mărgeanul* (CC, 74); *Ș-ai ieșit ca trandafirul* între celelalte flori (CC, 90) etc.

Se remarcă, între sferele semantice, o preferință către construcția comparațiilor cu un termen aparținând domeniului vizual, cu elemente lexicale din sfera luminozității, situate de obicei la comparant: *stele, soare, cer cu stele, aur, luceferi* etc.

(3) [*Abstract*] → [*Concret*]: categoria însumează tot comparații concretizatoare, mult mai puțin numeroase decât precedenta. De obicei termenii din domeniul abstractului erotic (*inimă, amor, suflet, simțire*) – uneori în sens contextual metaforic – sunt asociați cu un element concret: *Ca un pom* ... Tocm-așa... / Acum și *inima* mea (NV, 55); *Ca un cuib de vulturi* falnici, / Părinții ... / *Țineau apărați puii / În marea înălțare* (IV, 85); Când *învălit de adevăr* [omul] / *Va străluci ca un soare* (IV, 87); ca săgeata pe ascuns / *O sâmțire de iubire* în inimă m-au pătruns (CC, 123); *Precum floarea* zăcătoare / (...) Așa ... / Să plânge *inima* mea (CC, 156); Care *inimă și suflet* ... / Nu s-ar fi topit *ca ceara* (CC, 125).

Comparațiile *personificatoare*, destul de rare, se încadrează în această asociere: *Amoriul, ca și ostașii* (CC, 140); *Amoriul ... / Ca un copil* (CC, 130).

(4) [*Abstract*] → [*Abstract*]: este o comparație slabă din punctul de vedere al expresivității, ca și metafora corespunzătoare, limitată exclusiv la sfere semantice abstracte. Așa cum poezia lui Conachi se detașează clar prin predilecția pentru concret, Iancu Văcărescu, rămâne scriitorul care își selectează ambii termeni ai comparației din sfera noțiunilor abstracte, a realităților imateriale, în special în poemele filozofice *Adevărul* și *Cercul de aur*. Categoria comparațiilor abstractizante nu lipsește total nici la ceilalți reprezentanți ai generației premoderne, dar Conachi, de exemplu, chiar când construiește o astfel de figură, o asociază în context cu altă comparație, concretizatoare: Trec *focuri eteree,* / Trec șărpuind *ca fulgeri* (IV, 79); [Cercul de aur] Lucind stă, fuge, dar cursu nu-și pricepe / *Ca neființa ce în ființ-începe*)IV, 77); Pe nori de tămâie / Se urcă *cuvântul / Ca jertfă* plăcută (IV, 80); *Și leacul* va fi unul / *Ca fulgerul* ceresc (IV, 84); Voi sta *în adevăr* / Ca-*n soarele luminei* (IV, 84); [Sentimentele] *Ca umbra* să răsâpiră (CC, 36).

Comparația se dovedește, astfel, alături de metaforă, figura prin intermediul căreia poezia dinainte de 1830 se apropie cel mai mult de opera scriitorilor romantici: nici construcțiile stereotipe, nici un caracter prea abstract al imaginii nu vin să umbrească tendința inovatoare pe care structura comparației o marchează în acest stadiu al limbajului poetic.

3.4. Variantele sintactice ale **metaforei** sunt bine reprezentate în opera acestor precursori ai limbajului poetic modern, deși ar fi fost de așteptat, având în vedere

concluziile unor cercetători asupra figurilor dintr-o etapă ulterioară[22], ca metafora să aibă o funcție cu mult mai puțin semnificativă – în poezia premergătoare epocii romantice – decât comparația sau figurile din seria metonimică. Afirmația de la care nici un studiu nu face notă discordantă privitoare la rolul major al seriei metaforice în opera scriitorilor romantici predecesori ai lui Eminescu, ca şi stabilirea tipurilor şi a funcțiilor multiple pe care metafora le are în poezia eminesciană, porneşte în general de la premisa că această figură, fundamentală pentru limbajul modern, a avut o răspândire cu mult mai limitată în epoca premodernă. Metafora nu reprezintă însă, o raritate în poezia Văcăreştilor sau a lui Conachi; dar e adevărat că expresia sa sintactică se dovedeşte mai puțin complexă şi – mai ales – că sferele semantice din care se extrag termenii metaforei sunt infinit mai puține chiar decât la scriitorii generației preeminesciene. Impresia generală a cercetătorilor a putut fi că seria metaforică este redusă în această perioadă, când, de fapt, ceea ce împiedica poezia premodernă să se dezvolte în spațiul metaforei era caracterul întrucâtva limitat şi lipsit de varietate al sferelor semantice între care alternează selecția termenilor săi.

3.4.1. Cele două tipuri sintactice fundamentale ale metaforei coexistă în opera tuturor premodernilor:

(a) ***metafora explicită*** înregistrează în acelaşi context termenul metaforizat şi pe cel metaforic;

(b) ***metafora implicită*** – B (în loc de A) – exclude termenul metaforizat, care rămâne în principiu ipotetic, exprimând doar termenul metaforic care îl substituie.

3.4.1.1. Cu tot stadiul incipient al evoluției limbajului poetic, nu asistăm, aşa cum ar fi fost de aşteptat, decât la o relativă predominanță numerică a ***metaforelor explicite*** – „in praesentia" – (care presupun asocieri logice mai simple, prin prezența elementului „substituit") în defavoarea celor implicite.

Tipurile sintactice care apar în această perioadă sunt complete, faza modernă a limbajului figurativ nu va face decât să nuanțeze şi să îmbogățească semantic structuri sintactice deja existente: *A este* B, AB, $BA_{Genitiv}$, A de B.

– *A este B: mințile sunt oglinzi* (AV, 29); *Inel de lanț e omul* (IV, 82); orice *slavă* / Pre pământ *este* numai *otravă* (CC, 41); A nu cunoaşte că *moartea este cel mai dulce somn* (CC, 50); Toată *lumea est'o şcoală* (CC, 122); Nu te crede *fericirii* / Că-i *un vis înşălători* (CC, 127); *Pătimire, tu eşti* numai *hrana sufletului meu* (CC, 148).

– AB (relație apozitivă): *Citera* mea oropsită, / *Al Arahni*-acum *război* (IV, 61); *O prieteşug, rai de plăcere* (CC, 41); *văzduhul* tot *otravă* (CC, 188).

– $BA_{Genitiv}$ (metafora genitivală, cu topică normală sau inversă): A *ochilor* tăi *rază* (AV, 22); *năpastea frumuseții* (AV, 33); Carii pe *marea* / Plutesc a *neştiinții* (IV, 86); *Priveliște durerii* m-am născut (CC, 35); *a unui suflet pară* (CC, 38); *marea lumii* (CC, 40); *a feții* tale *rază* (CC, 43); *raza ochilor* (CC, 102); maică *lume*; … pe-*a roții tale scări* (CC, 124).

– *A de B / B de A* (relația prepozițională): *Gârle de lacrămi* varsă (IV, 101); *un sânin de mângâiere* (CC, 37); *munți de valuri* înspumate (CC, 40); *păraile de lacrimi* (CC, 51); Doi salcâmi … cu *candelele de flori* (CC, 74).

Uneori, metafora explicită comportă o dezvoltare sintactică, un surplus de determinare a termenului metaforizat, ceea ce o apropie – încă timid – de contextele

metaforice lărgite ale poeziei romantice, fără să atingă însă decât rar metafora în lanț: *Oglindă adevărul* / *E* doamne, **a ființi-ți**! (IV, 86); *prietenul* **cu unire** / *Este o zare* **de fericire** (CC, 41); Că *viața* lui *este-un somn* / **În carele el visază** (CC. 82).

Structuri sintactice precum identificarea prin verb copulativ sau juxtapunerea apozitivă își justifică frecvența prin sensul aforistic al expresiei, apropiat uneori de metafora biblică, mult cultivat de Iancu Văcărescu, de exemplu, care alătură în aceste contexte o noțiune abstractă cu un element concret (v. și *supra*): Stăpâne al luminii / ... *Vistierul tău e vremea* (IV, 81); [omule], *ești țărâna* pe care o poartă vântul (CC, 132); *Viața mea este o mare* care nu să liniștește (CC, 166).

Metafora ***în lanț*** este încă slab reprezentată, ea manifestându-se, în special, în ultima fază a poeziei lui Conachi:

(a) sub forma unei succesiuni metaforice explicite, în care nu apar structurile cu dublă metaforizare, ci lanțul comportă metafore diferite, legate prin coordonare: *Nu faci* **arce din sprâncene**, / *Nici* **fulgeri** *acum* **din gene** (CC, 78); **Lumea este învățătura, / Lumea-i dragostea și ura** (CC, 122); și

(b) sub forma unei structuri sintactice cu dublu termen metaforic pentru același metaforizat: Ce **noian de cufundare**, ce **mormânt întunecat** / *Este noaptea privegherii* pentr-un suflet întristat (CC, 97); *Prieteșug*, **dar din ceriuri, hazul sufletelor mari** (CC, 123).

O trăsătură de sens comună apare în toate cazurile la cei doi termeni ai metaforei și aceasta rămâne una dintre caracteristicile fazei de început din istoria metaforei moderne[23], distanța semantică dintre termenul metaforizat și cel metaforic este mică, iar decodajul metaforic astfel facilitat.

3.4.1.2. ***Metafora implicită*** („in absentia") aduce în text doar termenul metaforic. Structura sintactică a implicației permite, de aceea, cu mai mare ușurință instalarea și circulația unor modele, căci faza de început din evoluția poeziei moderne este caracterizată încă prin figuri cu un decodaj facil; autorii recurg adesea la aceleași sfere semantice, uneori chiar la aceleași sintagme, care vor trece de la unul la altul, vor deveni specifice „poeziei" și se vor degrada prin uz. Acest proces al degradării figurilor nu se manifestă doar în domeniul metaforic: el apăruse la anumite categorii de epitete, la unele formule personificatoare în circulație și – mai puțin – în structura comparației. Dar în cazul metaforei implicite, a cărei expresie sintactică se limitează la un singur cuvânt (și doar rar la o sintagmă genitivală ori prepozițională), stereotipia s-a instalat cu mai mare ușurință, iar metaforele astfel cristalizate s-au impus printr-o circulație destul de largă, reprezentând unul dintre elementele de certă influență asupra limbajului poeziei de până la jumătatea secolului[24].

Metafora-implicație poate avea expresie verbală sau substantivală. Preferința scriitorilor premoderni se îndreaptă către metafora ***substantivală,*** mai puțin pentru caracterul său descriptiv, cât datorită faptului că metafora cristalizată, care a circulat în epocă, se selectează cu mai mare facilitate din categoria substantivului (ca și metaforele-catacreză a căror valoare poetică nu mai este simțită: *piciorul muntelui, poalele pădurii* etc.):

Către unul ce-are *rană* / Și atâta *foc* în piept (AV, 22); În *flacăra* care *mă arz* (AV, 22); Și d-al cui *foc* te trudești (NV, 57); Simț pe pieptu-mi *un foc* greu (IV, 103);

Lin revărsa *luceala / Argintului* Selena (IV, 78) – doar aparent metaforă explicită, în realitate perifrază cu funcția unei implicații („raze"); *A nopții făclie* stând (IV, 69): Au nu știi, dulce *lumină, /* Ochii mei că ți să-nchină (CC, 33); Căutând la a lor *soare* (CC, 38); Soarele ... / Cât a trăi să să-nchine / Cu vecinica *plecăciune* (CC, 46); Acum s-au rădicat *ceața* ce întunecă pre om (CC, 50); Având înfiptă în piept / *Săgeata* (CC, 68); căci te afli depărtat / De *lumina vieții tale* (CC, 71); Nu s-ar fi topit ca ceara în fața crudului *foc* (CC, 125); Acest *împărat a lumii, stăpânitor* de plăcere (CC, 165).

Metafora ***verbală***[25], având încă o utilizare mai redusă, constituie inovația acestei perioade[26]; sensul concret al verbului duce uneori la apariția metaforelor personificatoare și a celor sinestezice, dar aceste realizări sunt încă extrem de rare:

Ochilor ! ... / Vremea este **să uscați** / *Păraiele* ce vărsați (AV, 20); Răsplătirea **îmi aprinde** / *Jeratic nestins* în piept (IV, 72); Ea de jale **se spărgea** (IV, 70); Ce să miră că **mă arz**, / Și nu judec-al lor tarz / Care m-**au topit** de tot (AV, 40); Acest *foc* ce dinadins / În suflet tu mi-**ai aprins** (CC, 42); Vezi ce *foc* îmi **arde**-n pept (CC, 67); În ei cată să te vezi / Întocmai pă cât **luminezi** (AV, 19); Din Har, lumina-**i strigă** (IV, 86); ochii săgeți **sloboza** / Sprincenele lungi și dese drept în inimă **rănea** (CC, 74); Stăpâna nopților lună, / Ce ceriul **încoronezi** (CC, 201); *Briliant* **vărsa** cu falǎ / *Al fântânei* viu *susur* (IV, 69).

Metafora ***adjectivală*** se realizează ca epitet metaforic (cf. *supra*, **3.1.3.**) sau sub forma unor participii acordate: De pătimi cât ești *arsă* (IV, 101); Sufletul i s-au aprins / De-o durere *înfocată, /* Ce nu-i *supusă la stâns* (CC, 131).

Și metafora implicită se poate realiza sub forma unui ***lanț metaforic*** în care termenii se află în interdependență semantică, apropiindu-se de complexul metaforic unitar ca sens: Apusul nostru sosăște, / Căci *lumina* ne lipsăște / ... Dorul sfârșiți, căci sosăște / *Lumina* ce vă hrănește (CC, 121); Adevăr că în sâmțâre n-aveam *ghimpele* plăcut, / Ce-**mboldește** și **deșteaptă** inimile la temut (CC, 124); Nu mai e de suferit / Acest *foc* acoperit / Care mi-l **ațâță** ei, / ... Căci **arzându**-mă de viu, / Acum să fac că nu știu / C-al acestui *foc* izvor / Este numai fapta lor (AV, 40).

3.4.2. O clasificare semantică paralelă cu aceea schițată pentru comparație permite identificarea acelorași patru categorii metaforice (*supra*, **3.3.2.**); simetria se observă chiar din exemplele de până acum, în care mereu aceleași sunt sferele semantice solicitate de toate tipurile metaforice, dovedind în ansamblu aceeași preferință pentru metafora concretizatoare, chiar atunci când termenul metaforizat (A) numește o noțiune abstractă. (S-a putut observa predilecția pentru termenii metaforizați extrași din sfera semantică a sentimentelor – *inimă, amor, iubire, durere* – și mai rar a abstracțiunilor – *mângâiere, alinare, slavă, moarte, fericire*). Trebuie notată încă o particularitate a metaforei în această perioadă: ea are extrem de rar funcție descriptivă, și atunci descripția este de tip portretistic. Nu există sensibilitate față de peisaj în poezia premodernă, și din acest punct de vedere autorii dinainte de 1830 nu manifestă nici o tendință care să-i apropie de romantism; cele două sau trei exemple de metafore descriptive care apar la Iancu Văcărescu sau Conachi nu sunt suficiente pentru a marca apariția unei sensibilități de tip romantic.

Reluând schema de mai sus, înregistrăm următoarele transferuri metaforice:

(1) [*Concret*] → [*Abstract*] : *Ce noian de cufundare* ... / Este *noaptea privegherii* (CC, 97); *lumina vieții tale* (CC, 71); A te-ndemna să faci *morți* / Prin frumusețea ce porți; / De vreme ce mie-mi placi / Şi cu *moartea* care-mi faci (AV, 24).

(2) [*Concret*] → [*Concret*] : *Stăpâna nopților lună* / Ce ceriul *încoronezi* (CC, 201) – prima metaforă personificatoare a lunii din poezia românească; *Citera* mea oropsită, / *Al Arahni*-acum *război* (IV, 61) – metaforă mitologizantă; *oltarul feței* tale (CC, 38); *munți de valuri* (CC, 40); *eu sunt un argint-viu* (CC, 73); Doi *salcâmi ... cu candelele de flori* (CC, 74); Nu *faci arce din sprincene* (CC, 78); Lin revărsa *luceala* / *Argintului* Selena (IV, 78); *A nopții făclie* (IV, 69); *Briliant* vărsa cu fală / *Al fântânei* viu *susur* (ib.);

(3) [*Abstract*] → [*Concret*] : *Stihul* ... / *îi făcut din suspin* (CC, 70); *Vistierul* tău *e vremea* (IV, 81); *Şi inima* de oftat / Arzând *s-au încenuşat* (CC, 93); *mințile sunt oglinzi* (AV, 29); Atunci şi *viața* mi-ar fi doar mai scumpă, / Şi *ața ce-o trage* n-aş vrea să se rumpă (NV, 56); *Ce-al* tihnitei mele *soartă* / *Fir*, când el veni, tăie (IV, 68); Dar, vai nouă, maică *lume*, că pe-*a roțâi tale scări* (CC, 124); *Viața* mea *este o mare* care nu să linişteşte (CC, 166); *Ostaşul* viteaz al firii *amoriul fiind* anume (CC, 178); Să nu gândeşti, *lumina mea*, d-acu-ncolo vrodată, / că *focul* tău din pieptul meu poate să să abată (AV, 36); Şi d-al cui *foc* te trudeşti (NV, 57); Ah, te-ai dus, *dulce lumină*, din zarea ochilor mei (CC, 187); În *flacăra* care mă arz (AV, 22); Din *flacără*-ți să nu mai ies ! (AV, 23); Cu *lanțurile* ce întinzi / Din ochii tăi cei frumoşi (AV, 28); răsplătirea îmi aprinde / *Jeratic* nestins în piept (IV, 72).

(4) [*Abstract*] → [*Abstract*] : *Lumea este învățătura, / Lumea-i dragostea şi ura* (CC, 122); *Pătimire*, tu *eşti* numai *hrana sufletului* meu (CC,148); *Sângurătatea, tu eşti / Tiranul carele arzi / Inimile omeneşti / Cu urât şi cu năcaz* (CC, 77); Fără a mai gândi că orice *slavă* / Pre pământ *este* numai *otravă* (CC, 41).

Câteva trăsături semantice ale metaforei se pot desprinde după trecerea în revistă a exemplelor de mai sus.

În primul rând, trebuie menționată ponderea metaforelor concretizatoare în ansamblul realizărilor metaforice. Categoriile (2) şi (3) grupează figurile al căror termen metaforic de bază se extrage dintr-o realitate concretă, dar, chiar dintre acestea, mai numeroase sunt trasferurile metaforice de la [Abstract] la [Concret], deci metaforele propriu-zis concretizatoare ale unei noțiuni abstracte: *adevărul, viața, mintea, neştiința, soarta, moartea, lumea.* În structura metaforei implicite, aceeaşi este categoria care înglobează transferurile de la un termen metaforizat aparținând domeniului erotic („amor”, „durere”, „atracție”) la termeni metaforici atât de frecvenți încât s-au demonetizat încă în epocă: *foc* (cu cea mai mare utilizare în spațiul sferei semantice pentru care poate fi considerat trăsătură sintetizatoare), *flacără, jeratic, lumină, pară, somn, mare, săgeată, ghimpe, ostaş, ață-fir, magnet, ceață, rană, laț-lanț.*

Este bine reprezentată şi metafora din categoria (2), în care transferul se operează între limitele aceluiaşi domeniu semantic: [Concret] → [Concret]. Şi în această categorie apar stereotipii – unele împrumutate din poezia populară – care se vor perpetua până în primele faze ale romantismului şi vor contribui în măsură considerabilă la realizarea caracterului considerat adesea neevoluat şi manierist al figurilor din poezia premodernă. O anume lipsă de inventivitate a dominat fără îndoială

poezia epocii, căci s-au vehiculat mereu aceleaşi metafore devenite formule fixe, atât de la o operă la alta, cât şi între autori.

Alături de cele câteva exemple menționate mai sus sub (2), cele mai frecvent utilizate metafore din această categorie sunt: *raza ochilor* (AV, 22; CC, 102) – *raza feței* (CC, 43) – *razile lui* [obrazului] (AV, 18); *gârle de lacrimi* /IV, 101); – *al ochilor izvor* (IV, 103) – *părăile de lacrămi* (CC, 51) – *părăuță / De lacrămi* (CC, 81) – [ochii] varsă / *Păraie de foc* (CC, 135) – *să uscați / Pâraiele ce* vărsați (AV, 20); *pept de crin* (CC, 101); *pe tine ... înger* (CC, 101) – *Îngerul* meu (CC, 33, 64) etc.

Abuzul de asemenea metafore, aproape cristalizate – ca şi cele „lingvistice" (formate prin catecreză), dar rezervate domeniului poetic – este unul dintre motivele pentru care poezia premodernă a încetat de a mai fi apreciată începând chiar cu a doua jumătate a secolului trecut, căci perioada de înflorire a romantismului a fost asimilată de contemporani cu o reacție la manierismul inconfundabil al poeziei dinainte de 1830[27]. Categoria grupează, însă, metaforele personificatoare şi metaforele sinestezice, care, deşi nu sunt numeroase, reprezintă inovația pentru epoca premodernă; v. ex. şi *supra*, sub (2). Nici o posibilitate de stereotipizare nu există pentru aceste două tipuri metaforice, căci nici chiar frecvența determinărilor din sfera termenilor *dulce* şi *amar* nu implică abuzul de asemenea metafore; determinările din domeniul gustativ nu constituie, încă, decât rar sursă de sinestezie, căci mai adesea ele sunt asociate unui determinat abstract sau unui concret non-senzorial.

Mai puțin numeroase sunt metaforele dirijate către domeniul abstract – (1) şi (4). Transferul [Concret] → [Abstract] în cadrul metaforei a fost şi el o formă de manierism care dovedeşte uneori aplecarea către expresia aforistică pe care poeții premoderni au manifestat-o, sub influențe clasicizante nu întotdeauna foarte precise (v. ex. *supra*, sub **3.4.1.**): *prietenul ... / Este o zare de fericire* (CC, 41); *liman de alinare* (ib.).

Valoare aforistică mai pronunțată au metaforele din categoria (4), [Abstract] → [Abstract], metafore slabe cu rezonanță biblică uneori, alteori adaptate expansiunii erotice: *privelişte durerii* m-am născut (CC, 35); *Toată lumea est'o şcoală,* / Unde om pre om înşală (CC, 122); Nu te crede *fericirii* / Că-i *un vis* înşelători (CC, 127); Nu te îngâmfa, [omule] că *eşti țărna* pe care o poartă vântul (CC, 132); Căci *raiul* din ceea lume pe pământ este *amori* (CC, 90). Majoritatea exemplelor din această categorie apar în lirica lui Conachi, semnificativă totuşi mai ales pentru caracterul predominant concret al imaginii.

3.5. Influențele neoclasice şi manierismul liricii premodernilor explică prezența ultimelor două figuri din seria metaforică: *simbolul* şi *alegoria*.

Simbolurile, puțin variate, sunt limitate la textul câtorva poeme în ansamblul liricii Văcăreştilor şi a lui Conachi: *Într-o grădină* ... şi *Amărâtă turturea* de Ienăchiță Văcărescu, poemul *Adevărul* al lui Iancu Văcărescu şi alegoria *Visul amoriului* de C. Conachi. Cu excepția poemului filosofic al lui Iancu Văcărescu, simbolurile sunt uşor descifrabile şi curente:

Într-o grădină, / Lâng-o tulpină, / Zării *o floare* ca o lumină (EV, 6); Amărâtă *turturea* (EV, 6–7); Dar să ştii că nu-i departe *grădina* în care stau / Toate darurile firii câte femeile au. / Ş-acolo, dac-om ajunge, trebuie să hotărăşti / Să-ți alegi numai *o floare* şi să te statorniceşti / ... Căci de te-i pleca la toate, de *mirosul* lor tu pei (CC, 72). Simboluri personificatoare populează alegoria lui Conachi: Eu sunt *temutul* ce are tot

omul la îndrăgit, / Fratele meu îi *prepusul*, *clevetirea*-mi este sor, / Prietenă, *necredința* și tovarăș am pre *dor* (CC, 73); Îmi zice: „Eu sunt *căiala*, am venit să te răpesc / Din brațele *dezmerdării*" (CC, 75).

Doar simbolurile din poemul lui Iancu Văcărescu *Adevărul* se mențin într-o zonă de abstracțiuni mai greu decodabile, situate la limita dintre simbolurile mistice și cele filosofice; Și omul are / În plămada lui / Plămada a *luminei*. / *Lumina* voastră / *Se va aprinde* / Din *lumina* mea; / Veniți să *ardem* vecinic / Ca *lumina* / Ș-în veci să *luminăm* (IV, 88). Reluarea aceluiași radical realizează în text un parigmenon, figură din seria etimologică al cărei efect de insistență este, în cele din urmă, redundant.

Suita de simboluri coerente semantic formează o serie care se apropie de alegorie, ca de altfel și exemplele de mai sus din poemul alegoric al lui Conachi:

Într-un copaci zarifior, / Un *șoim* prins în *lățișor* / Strigă amar ciripind, / Norocul său blestămând. / Multe *păsări am vânat* / Și-mi zicea *șoim* minunat; / Iar aici laț fiind întins, / Cum am dat, pe loc m-*am prins*! / *De inimă*, nu de cap! (EV, 7-8). De altfel, multe dintre metaforele implicite stereotipizate (*supra*, **3.4.2.**) îndeplinesc, prin frecvență și decodajul facil implicat de recurența acelorași sintagme, condițiile definitorii ale simbolului. Este greu de distins, de aceea, între o serie metaforică „in absentia" și simbolul propriu-zis, peste care se suprapune ca structură semantică, funcție și frecvență.

3.6. În stadiul incipient în care se află limbajul figurativ al poeziei dinainte de 1830, înrudirea semantică dintre metaforă și **metonimie** este mai ușor de demonstrat[28]: metonimiile sunt selectate din aceleași sfere semantice pe care le-am identificat ca surse fundamentale pentru metaforă. Procesul metonimic rămâne, însă, în prima fază a transferului, fără a realiza și cea de-a doua modificare, aceea care ar duce la apariția metaforei.

Această situație explică și caracterul stereotip al figurilor din seria metonimică, fixată în aceleași cadre semantice ca și metafora. Sinecdoca este bine reprezentată (v. și ex. de simboluri sinecdotice, *supra*, **3–5**); *La doi ochi* ... / Urmează ca să să-nchine (AV, 17); *Ochii* mei că ți să-nchină (CC, 33); *inima*-mi răniră (CC, 36); Ca să scap de-acest *pahar* / Ce îl beu, dar sâmpt că mor (CC, 77).

Metonimiile propriu-zise au un grad mai redus de cristalizare, permițând o oarecare inovație, care tinde uneori către expresia eufemistică: Căci *ceasul cel de peire* / Au sosât (CC, 36); *copacii, ce răsuna de cântări* (CC, 75); Unde-i din obraz *robinul* (CC, 78); cade cu grozăvie, /Ori de *ascuțâtul coasăi*, ori de vron vânt cu tărie (CC, 103); Și bătrânii *să topăsc* în chinuri (CC, 41).

3.7. O ultimă remarcă asupra limbajului figurativ al epocii moderne privește **expresia hiperbolică**, realizată fie ca epitet, fie ca metaforă, fie ca repetiție implicând o figură etimologică (v. *supra*, sub **3.1.2.**, observațiile privind utilizarea epitetului superlativ, apropiat ca funcție de hiperbolă).

Hiperbola nu are nici frecvența, nici forța pe care o va achiziționa în poezia romantică. Lirica premodernă o folosește în aceeași notă manieristă pe care am remarcat-o și pentru alte figuri; dilatarea duratei și atracția față de moarte a eroului liric par a fi

sferele principale de manifestare a hiperbolei: Va norocul meu tiran / *Minutul să-mi fie an* / Va *veacuri să fiu căznit* (IV, 103); *Iadu e unde sunt eu* (ib.); *Mii de morți pe ceas eu mor* (IV, 102); *cu o clipală vrei să mă omori* (CC, 85); *Ah, moarte, numai la tine / Scăparea mea poate fi* (CC, 135); *Otravă îmi dai drept hrană / Și lacrămi drept adăpat* (CC, 138).

Prin opoziție, expresia eufemistică, mult mai puțin proprie și spiritului și manierei premodernilor, este aproape total exclusă din semantica figurilor, reducându-se la rare metafore, dintre cele mai uzuale chiar în limbajul curent: Într-un ascuns viclean norocu / A mea *stingere*-a lucrat (IV, 71).

4. Concluzii

În liniile sale generale, limbajul poetic românesc este schițat la acest început de secol; tendințele de modernizare – culturală și lingvistică – se manifestă și în componenta retorică a stilului beletristic.

Nu poate să nu surprindă actualitatea limbajului retoric al premodernilor, în comparație cu alte caracteristici ale epocii, de ordin general cultural sau literar; aceste trăsături îi apropiaseră mai mult de clasicismul sau iluminismul secolului al XVIII-lea decât de romantismul cu care nu intraseră în contact decât sporadic[29].

Analiza nivelurilor figurative permite formularea câtorva caracteristici generale ale limbajului poetic, dovedind faptul că opoziția dintre imagistica liricii premoderne și aceea a poeziei ulterioare din secolul al XIX-lea ar trebui regândită și că diferențele de expresie, la nivelul figurilor, dintre momentul literar care precede anul 1830 și cel care urmează nu sunt covârșitoare.

Caracteristica fundamentală a limbajului poeziei premoderne trebuie căutată în stereotipia figurativă; fără a absolutiza această trăsătură, analiza statutului figurilor dovedește că, în epocă, a avut loc o mare circulație a achizițiilor și inovațiilor poetice, care și-au pierdut însă prin uz, mai mult decât în oricare altă perioadă din istoria literară, caracterul poetic, devenind recuzita comună tuturor autorilor.

În ceea ce privește diferența de pondere a figurilor, remarcam frecvența moderată a figurilor sintactice și – în ansamblu – importanța acelora care constituie pentru totalitatea textului mijloace de construcție (*paralelismul, simetria, refrenul*); mai puțin semnificativă decât în romantism este, în această perioadă, funcția retorică a nivelului sintactic figurativ.

Dintre tropi, epitetul se dovedește a avea, ca și mai târziu în poezia romantică, funcții multiple și o considerabilă varietate.

Seria metaforică predomină net asupra celei metonimice, atât prin figurile de sursă clasicizantă (*personificarea, antonomaza*), cât și prin *comparație* sau *metaforă*. În acest sector al nivelului semantic se vor manifesta clișeele figurative cele mai curente și ele vor fi acelea care vor da, în cele din urmă, tonalitatea specifică a poeziei premoderne. În afara acestor cristalizări – metaforice sau metonimice – relativ ușor de grupat într-un număr redus de domenii semantice, lirica Văcăreștilor și a lui Conachi cunoaște, la nivel semantic, evoluate realizări figurative care, chiar dacă nu sunt în egală măsură definitorii pentru perioada analizată, o ilustrează totuși prin inovații surprinzătoare[30].

NOTE

[1] Al. Rosetti, B. Cazacu, L. Onu, *Istoria limbii române literare. De la origini până în secolul al XIX-lea*, ed. 2, vol. I, Bucureşti, Minerva, 1971, pp. 505–513, 518–530, 564–573; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Bucureşti, FRLA, 1941, pp. 71–75, 88–95, 112–118; Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, Bucureşti, Minerva, 1972, pp. 134–143, 147–149, 304–320, 343–364; Al. Piru, *Introducere* la Poeţii Văcăreşti, *Scrieri alese*, ed. îngrijită de Elena Piru; Bucureşti, EL, 1961, pp. V–LXXVII; Eugen Simion, *Dimineaţa poeţilor. Eseu despre începuturile poeziei române*, Bucureşti, Cartea Românească, 1980.

[2] Cu excepţia unor asocieri onomatopeice ori întâmplătoare şi a unor aliteraţii rezultate din repetiţii, paronime ori figuri etimologice (la Iancu Văcărescu), nivelul fonic figurativ lipseşte în poezia premodernă; ex.: *Războmbăne cu pompă* – IV, 79; *Până în cea spurcată, / Nebună, nenţeleasă, / Nempăcătoare* – IV, 82; v. şi jocurile de cuvinte în rimă: *Nu cumva acest* ***amor****, / Este-acel vestit* ***Amor*** *?* – IV, 104.

[3] Siglele pentru autorii/ volumele utilizate în acest capitol sunt: EV = Ienăchiţă Văcărescu, AV = Alecu Văcărescu, NV = Nicolae Văcărescu, IV = Iancu Văcărescu (pagina trimite la ediţia citată: Poeţii Văcăreşti, *Scrieri alese*); CC = Costache Conachi (pagina trimite la volumul *Scrieri alese*, ediţie, prefaţă, glosar şi bibliografie de Ecaterina şi Alexandru Teodorescu, Bucureşti, EL, 1963).

[4] V. Paul Cornea, *op. cit.*, pp. 140–141, 305–308; circulaţia motivelor s-a produs, dealtfel, şi în sens invers: versuri ale lui Conachi s-au răspândit în primele decenii ale secolului al XIX-lea, prin intermediul lăutarilor, până în Ţara Românească, unde le găsim figurând în transcripţii mai corecte sau mai alterate, în diverse „manuscrise, inclusiv ale Văcăreştilor, şi în culegerile lui Anton Pann" (p. 307); id., *Costachi Conachi sau luminismul în anteriu şi giubea*, in *Studii de literatură română modernă*, Bucureşti, EL, 1962, pp. 79–102. Pentru figurile retorice şi prozodia folclorului, v. şi Gh. Vrabie, *Retorica folclorului*, Bucureşti, Minerva, 1978, pp.174–181; Ov. Bârlea, *Poetică folclorică*, Bucureşti, Minerva, 1979, pp. 200–226; N. Constantinescu, *Rima în poezia populară românească*, Bucureşti, Minerva, 1973.

[5] L. Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, Bucureşti, Minerva, 1971, pp.120–121, 139; Tudor Vianu, *Observaţii asupra refrenului*, in *Studii de poetică şi stilistică*, Bucureşti, EL, 1966, pp. 9–28.

[6] L. Gáldi, *op. cit.*, p.120, crede că prima formă de refren din literatura cultă apare în poezia lui C. Conachi *Mă sfârşesc, amar mă doare*, în care fiecare catren se încheie cu versul *Toate-mi zic: mori în durere.*

[7] Avem în vedere epitetul exprimat prin *adjectiv, adverb* şi *substantiv* (cu prepoziţie); ultima categorie este încă slab reprezentată, dar nu am renunţat la includerea ei în analiză deoarece rămâne aproape unica reprezentativă pentru expresia epitetului metaforic; epitetul verbal nu se înregistrează încă. Menţinem, astfel, definiţia mai largă a epitetului, pe care a utilizat-o Tudor Vianu în studiul său *Epitetul eminescian*, in *Studii de stilistică*, Bucureşti, EDP, 1968, pp. 144–161; cercetări ulterioare au avut în vedere fie doar epitetele adjectival şi adverbial, fie determinările incluse în grupul nominal: Gh. Chivu, *Epitetul în opera scriitorilor romantici români*, in *SLLF* III, Bucureşti, EARSR, 1974, pp. 9–46 şi Paula Diaconescu, *Epitetul în poezia română modernă*, SCL, XXIII (1972), 2, pp. 135–146; 3, pp. 247–270.

[8] Vezi, între alţii, Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, loc.cit., pp. 519–520; G. Călinescu, *Clasicism, romantism, baroc*, in *Impresii asupra literaturii spaniole*, ed. 2, Bucureşti, EL, 1965, pp.15–26.

[9] Tudor Vianu, *op. cit.*, pp.158–159; Gh. Chivu, *op. cit.*, p. 37; G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, Bucureşti, EŞ, 1965, pp. 86–100 şi *Expresia artistică eminesciană*, Timişoara, Facla, 1975, pp. 104–112.

[10] Gh.Chivu, *op. cit.*, pp. 34–35.

[11] *Ibid.*, p. 33.

[12] O discuție în legătură cu preferința teoretică a clasicismului pentru determinarea prin epitet postpus, precum și cu modificările produse în clasicismul târziu, există la Gh. Chivu, *op. cit.*, pp. 29–31.

[13] *Ibid.*, p. 31.

[14] Utilizare, extinsă ca substantiv comun, a unui nume propriu, folosit pentru o întreagă specie din care acesta face parte ca element reprezentativ (*un Apollo, o Afrodită*); v. și Angela Bidu-Vrănceanu, Cristina Călărașu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaș, Gabriela Pană Dindelegan, *Dicționar de științe ale limbii (DSL)*, ed. 2, București, Nemira, 2001, s.v.

[15] V. Mihai Zamfir, *Retorica poeziei romantice românești*, în *Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc*, București, EARSR, 1976, pp. 152–156; *infra*, capitolul II, 3.2.

[16] Pentru o descriere sistematică a comparației, din punct de vedere sintactic și semantic, v. Jean Cohen, *La comaraison poétique: essai de systématique*, „Langages", 12 (dec. 1968), pp. 43–51; Danielle Bouverot, *Comparaison et métaphore*, „Le français moderne", XXXVII (1969), 2, pp.132–148; I. Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, vol. I, București, EARSR, 1973, pp.128–159; Șt. Munteanu, *Stil și expresivitate poetică*, București, EȘ, 1972, pp. 177–194; Groupe μ, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, pp. 113–114; *DSL*, *loc. cit.*, s.v.; Gh. Vrabie, *Retorica folclorului*, București, Minerva, 1978, pp. 109–116.

[17] Asupra relației comparație-metaforă-metonimie, v. Albert Henry, *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971; Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1873, pp. 62–66; *DSL*, s.v. *Metaforă, Metonimie*; Mihai Zamfir, *op. cit.*, pp.150–163.

[18] Gh. Chivu, *Comparația în opera scriitorilor romantici români*, LR, XXIII (1974), 6, pp. 487–498.

[19] În articolul citat, Gh. Chivu numește acest tip *comparație multiplă lineară*, pentru a-l deosebi de *comparația multiplă ramificată* (A [este C] ca B, ... C_1 ca B_1, ... C_2 ca B_2), inexistentă în limbajul figurativ al poeziei analizate în acest capitol.

[20] *Ibid.*, pp. 489–490; id., *Metafora în opera scriitorilor romantici români,* LR XXII (1973), 3, pp. 220–221, unde acest tip de „identificare atenuată" este încadrat, la fel ca în studiul Danielei Bouverot *Comparaison et métaphore*, „Le français moderne" XXXVII (1969), 3, pp. 224–239 și 4, pp. 301–316, *metaforei explicite* (*A pare B, A seamănă cu B*), formulă sintactico-semantică aparținând aceleiași categorii ca și metafora cu ambii termeni prezenți în text. În ceea ce ne privește, considerăm că „identificarea atenuată" prin sensul comparativ al verbului își găsește locul în structura comparației.

[21] Gh. Chivu, *Comparația în opera scriitorilor romantici români*, pp. 494–496; id., *Metafora în opera scriitorilor romantici români*, pp. 217–240.

[22] V., între alții, Gh.Chivu, *ibid.*, și Mihai Zamfir, *op. cit.*, pp. 159–168.

[23] Într-o etapă mai tîrzie din istoria limbajelor poetice, mai ales în poezia secolului XX, distanța semantică dintre cei doi termeni ai metaforei va crește; v. Mihaela Mancaș, *La structure sémantique de la métaphore poétique*, RRL XV (1970), 4, pp. 317–334; *DSL*, s.v.; *infra*, capitolul X.

[24] Deși a fost remarcată o preponderență numerică a metaforelor explicite asupra celor implicite în poezia romantică din deceniile IV–VII, nici metaforele implicite nu lipsesc, dar au atunci când apar, același caracter neutralizat pe care îl prezintă metaforele prin catacreză, curente în limbă (v. Mihai Zamfir, *op. cit.*, p. 159). În mod paradoxal, cel mai aproape de structura metaforică a premodernilor se va situa, în perioada următoare, inovatorul în epocă – V. Alecsandri *infra*, capitolul II, **3.4**.

[25] Situația metaforei în poezia premodernă prezintă unele asemănări cu statutul metaforei folclorice; între altele: frecvența mai scăzută a metaforei verbale și a celei adjectivale în raport cu

metafora substantivală, caracterul uneori elementar al transferului în metafora verbală, în sfârşit recursul la aceleaşi verbe cu sens metaforic (*a arde, a [se] usca, a zbura, a umbla, a trece, a săgeta, a mângâia* etc.); v. Lidia Sfârlea, *Forme metaforice în folclorul românesc. Încercare de descriere tipologică*, SLLF, III, Bucureşti, EARSR, 1974, pp.165–170.

[26] Chiar etapa imediat următoare, romantismul incipient al perioadei 1830–1860, înregistrează un mai mare număr de metafore verbale; Gh. Chivu, *Metafora...*, loc. cit., pp. 228–231; *infra*, capitolul II, **3.4.**

[27] Când au apărut în volum, destul de târziu faţă de momentul în care fuseseră compuse şi intraseră în circulaţie în manuscris sau prin intermediul cântecelor lăutăreşti, poeziile lui C. Conachi (o primă ediţie în 1856: *Poezii. Alcătuiri şi tălmăciri*) au trecut aproape neobservate; cu mult deosebită este situaţia lui Iancu Văcărescu, ale cărui *Poezii alese* publicate în 1830 apăreau într-un moment de glorie literară a autorului, dar al cărui volum complet din 1848 (*Colecţie din poeziile d-lui marelui logofăt Iancu Văcărescu*) nu se mai bucura de aceeaşi audienţă; v. Paul Cornea, *Originile romantismului românesc, loc.cit.*, pp. 305, 364.

[28] Asupra interpretării transferului metaforic ca suită de două metonimii, v. Groupe µ, *op. cit.*, pp. 106–109; Mihaela Mancaş, *Sur la métonymie et la métaphore*, RRL XVIII (1973), 5, pp. 439–443; Mihai Zamfir, *op. cit.*, pp. 150–152; *DSL*, s.v. *Metaforă.*

[29] Vezi, între altele, volumul *Structuri tematice şi retorico-stilistice în romantismul românesc*, loc. cit. (în special Mihai Vornicu, *Despre poezia ruinelor*, pp. 31–91 şi Roxana Sorescu, *Metamorfoze ale liricii erotice*, pp. 93–145).

[30] Ca în orice altă periodizare literară, anul 1830 reprezintă şi pentru limbajul poetic doar o limită convenţională a epocii premoderne. În realitate, numai opera primilor Văcăreşti şi a lui Costache Conachi datează strict din această perioadă. Poeziile lui Conachi, cunoscute în manuscris şi răspândite oral în timpul vieţii scriitorului, au fost publicate postum în 1856, iar volumul din 1830 al lui Iancu Văcărescu nu întrunea toată opera sa poetică, adunată într-o culegere completă abia în 1848. Anul 1830 nu marchează, deci, atât sfârşitul epocii premoderne, cât începutul romantismului românesc, căci Heliade-Rădulescu, V. Cârlova, Gr. Alexandrescu şi C. Negruzzi îşi publică în jurul acestei date primele poezii, traduceri sau volume; v. Paul Cornea, *op. cit.*, pp. 442–447, 557–580.

Capitolul II

LIMBAJUL FIGURATIV ÎN POEZIA PRIMEI GENERAŢII ROMANTICE (I. HELIADE-RĂDULESCU, GR. ALEXANDRESCU, D. BOLINTINEANU ŞI V. ALECSANDRI)

1. Introducere

Stilul poeziei din perioada 1830–1860 are, comparativ cu proza aceloraşi scriitori, un caracter mai unitar. Unitatea stilistică, manifestată mai ales în *lirica* epocii, poate fi explicată printr-o dublă influenţă, de care nu s-a detaşat nici unul dintre reprezentanţii poeziei „paşoptiste".

O primă condiţie care explică, în parte, unitatea stilistică a limbajului poetic al epocii, o constituie influenţa modelelor străine, de multe ori aceleaşi sau făcând parte din aceleaşi direcţii ale liricii universale. Toate modelele europene care au influenţat literatura noastră, începând cu perioada dinainte de 1840 şi terminând cu ultimele scrieri ale lui Gr. Alexandrescu sau D. Bolintineanu, sunt de sursă preromantică, întârziat clasicizantă (este cazul lui Heliade-Rădulescu, C. Negruzzi sau Gr. Alexandrescu, mai ales în poeziile de până la 1840)[1] ori romantică – în realizare lamartiniană (şi aceiaşi sunt, în parte, poeţii care au suportat-o: Heliade-Rădulescu, Gr. Alexandrescu şi D. Bolintineanu).

Influenţa modelelor străine s-a manifestat în multiple domenii. Ea poate fi urmărită atât în temele de sursă preromantică sau romantică, prezente în volumele de debut ale tuturor scriitorilor (Heliade, Alexandrescu, Bolintineanu, Bolliac sau Alecsandri), cât şi în limbajul figurativ sau în structura prozodică[2]. Este o realitate faptul că primele volume ale scriitorilor generaţiei de la 1848 prezintă de multe ori asemănări frapante între ele, în parte datorită unei relative subordonări faţă de modele în general identificabile şi nu prea variate. În afară însă, de influenţele tematice comune, în poezia epocii caracterul unitar se manifestă şi în limbajul figurativ: structura imaginilor este comună, după cum vom observa, la poeţii întregii generaţii, iar inovaţiile individuale ţin în special de preponderenţa uneia sau alteia dintre figuri şi mai puţin de modalitatea – semantică – în care figurile sunt construite.

În sfârşit, prozodia constituie un nivel la care influenţa unificatoare a modelelor străine s-a exercitat într-o formă foarte directă, după cum au arătat de multă vreme Vl. Streinu şi L. Gáldi (v. nota 2). Este momentul în care se introduc, în poezia românească, majoritatea formelor versificaţiei moderne (mai puţin cele legate de versul liber), pe care le vom putea identifica în evoluţia poeziei până în perioada contemporană.

A doua condiţie care explică trăsăturile relativ unitare ale poeziei din deceniile III–VI ale secolului al XIX-lea a fost determinată de descoperirea poeziei populare,

fenomen comun scriitorilor români şi romanticilor europeni. Fiecare dintre scriitorii de seamă, moldoveni sau munteni, din generaţia de la 1848 a cules şi a publicat poezii populare, deşi nu toţi au fost influenţaţi în egală măsură de folclor: V. Alecsandri le publică în volumul din 1852; Gr. Alexandrescu – autorul care s-a menţinut cel mai consecvent în afara unei influenţe populare propriu-zise – a cules texte folclorice în călătoriile sale, începând să le publice după 1853 în „Românul" şi, sub supravegherea lui V. Alecsandri, în „Convorbiri literare"; D. Bolintineanu are şi el transpuneri în versuri ale unor basme populare.

E adevărat că nu se poate urmări o influenţă directă şi, mai ales, egală a liricii populare asupra tuturor scriitorilor. Dacă aceasta este mai clară – în structura poeziilor, în elementele de versificaţie sau în componenţa figurilor – la Alecsandri, Bolintineanu sau Bolliac, ea se poate urmări într-o măsură mai redusă asupra poeziei lui Heliade sau Gr. Alexandrescu, unde se limitează de obicei la utilizarea unor elemente prozodice ale liricii populare în poezia cultă. Nu este, însă, mai puţin adevărat că poezia lirică, în special cea din perioada 1830–1860, nu se poate explica, în sensul său real, fără apelul la influenţa creaţiei folclorice şi asupra nivelului figurativ al limbajului poetic.

Vom ilustra caracteristicile stilistice esenţiale ale poeziei din deceniile III–VI prin analiza stilului a patru scriitori, fiecare dintre ei reprezentativ pentru o dominantă a limbajului poetic din epocă: I. Heliade-Rădulescu şi Gr. Alexandrescu, poeţi semnificativi pentru direcţia retorică a romantismului acestei perioade; D. Bolintineanu, reprezentantul exotismului în poezia românească dinainte de epoca simbolistă, trăsătură care, la el, este combinată cu influenţe prozodice şi figurative ale liricii populare; în sfârşit, V. Alecsandri, poet mai complex, cu o activitate desfăşurată pe o perioadă care depăşeşte cadrul analizei de faţă.

Prin organizarea adoptată pentru acest capitol, încercăm să schiţăm, în descrierea care urmează, câteva trăsături definitorii ale limbajului figurativ în poezia primei generaţii romantice, pentru a avea o imagine continuă şi completă asupra poeziei din perioada care a precedat inovaţia eminesciană.

Intenţionăm să stabilim un *model stilistic* al poeziei paşoptiste, pentru a marca mai net ce reprezintă această etapă în evoluţia limbajului din secolul al XIX-lea. De aceea, am ales poeţii, cei mai reprezentativi şi ne-am oprit la „faza paşoptistă" a creaţiei fiecăruia, analizând cu precădere poeziile scrise în perioada 1830–1860. După această dată, sensurile evoluţiei unora dintre poeţi (Alecsandri, Bolintineanu) sunt divergente, uneori neaşteptate. Din aceleaşi raţiuni, tinzând spre realizarea unui *corpus* cât mai unitar, am renunţat la anumite domenii (fabulele lui Heliade şi Alexandrescu, epica amplă a lui Heliade şi Bolintineanu), care fac apel la procedee poetice tradiţionale ale speciei respective şi unde aportul poetului român este mai dificil de evaluat.

2. Figurile de construcţie

2.1. Pentru poeţii primei generaţii romantice, nivelul sintactic al figurilor constituie cadrul larg de manifestare a celor mai variate forme de retorism. „Formulele" retorice nu sunt în egală măsură specifice tuturor scriitorilor asupra cărora ne oprim analiza, dar nici unul dintre poeţii semnificativi nu a rămas total în afara influenţei acestor forme de expresie.

Funcția retorică dictează, în special, construcțiile sintactice ale lui I. Heliade-Rădulescu și Gr. Alexandrescu, construcții cărora li se pot descoperi variate nuanțe stilistice. Ca formă de repetiție desfășurată în cadrul larg al versului de 14–16 silabe – vers predilect pentru Alexandrescu – vom remarca în primul rând frecvența **enumerării**.

Enumerarea este, față de celelalte realizări ale nivelului sintactic (paralelism, anaforă, epiforă etc.), forma cea mai puțin organizată a repetiției. Ea antrenează contexte de variate dimensiuni, alternând între enumerările simple ale unor unități lexicale izolate și secvențele de propoziții introduse prin același element relațional.

În versurile lui Alexandrescu nu poate fi determinată o preferință pentru enumerarea ternară – forma cea mai curentă ca figură în romantism –, ci mai adesea se pot identifica enumerări dispuse echilibrat, două câte două, în spațiul aceluiași vers sau a două versuri consecutive. În acest mod, strofe întregi se structurează conform unui principiu binar de simetrie, astfel încât enumerarea de elemente dispuse simetric se apropie mult de un paralelism cu termenii echilibrați datorită prozodiei. Aceeași formă există și în versurile lui Heliade, deși acestea sunt uneori mai puțin ample (alternare de 9–10, dar și 18 silabe): Nu sunt patimi *mai nobili, mai mari, mai lăudate, / Mai vrednici* să s-aprinză în inimi bărbătești? / *Nădejdi, viață, cinste, simțirile*-nfocate, / Femeii le jertfești! (Alex, 105)[3]; *Frică, cutremur, pustie, groază,* / Vrăjmași, în cetele voastre cază (H, 4); *Am plâns, am aflat pace, m-am bucurat, gemut, / Ură, dragoste*-n tine, *prieteșug, dușmani* (H, 31).

Enumerarea ternară, specifică retorismului romantic, nu lipsește nici ea; Alexandrescu o utilizează mai ales pentru construcția epitetelor sau complementelor în lanț și mai puțin în cazul unor elemente independente: *La patrie, la lume, la tot ce pătimește,* / Nimic nu ești dator? (Alex, 105). În schimb, enumerarea de trei elemente, situate de multe ori într-o gradație ascendentă de sens, este forma predilectă la Heliade (alături de paralelismul anaforic): *Zice adio, piere, s-a dus* (H, 13); *Un chin, un iad, o muncă* era a mea viață (H, 38); *Griji, datorii, povară* pe ea se grămădesc; / (...) *Izbesc, se-nfrâng* cu muget, mai repezi *năvălesc* (H, 32).

Alecsandri alternează între enumerările neorganizate și cele în care termenii se grupează câte doi sau câte trei, grație raportului sintactic sau metricii: *Zbierăt, raget, țipăt, vaiet,* mii de *glasuri* spăimântate / Se ridică **de prin codri, de pe dealuri, de prin sate** (Al. I, 351); Ș-atunci *păduri* și *lacuri*, și *mări,* și *flori*, și *stele* (Al, I. 347). Rezultatul unor astfel de enumerări în spațiul amplu al versului de 14 sau 16 silabe este uneori o gradație ascendentă, ceea ce reduce din monotonia procedeului: În lume-i *veselie, amor, sperare, viață* (Al, I, 359); *Este timpul* **re'nvierii**, *este timpul* **re'noirei**, / *Ș-a sperării* zâmbitoare, *ș-a plăcerei*, *ș-a iubirei* (Al, I, 370).

2.2. Paralelismul sintactic este realizat în variate forme. Pentru Gr. Alexandrescu și Heliade, specifică poate fi considerată **repetiția anaforică** cu trei termeni **(tricolonul)**, al cărei efect retoric convine desfășurărilor din argumentările celor doi poeți: *În veci* fără de moarte, / *În veci* se omora, / Se-ncolăcea în toate / Ș-*în veci* mă blestema (H, 38); *Îmi era drage* aceste ființe, / *Îmi era scumpă* a lor vedere, / *Mi-era un balsam* l-a mea durere (H, 39); *În oricare*-a mea faptă eu n-aveam mângâiere, / *În oricare* prieten aflam ascuns vrăjmaș, / *În orice* om o spaimă, în mine o durere (H, 44); *Unde* un tată pe un fiu plânge, / *Unde* nădejdea toată-a-ncetat, / *Unde* se-nalță un fum de sânge, /

Ca blestem jalnic şi necurmat (Alex, 103); *Când* o salcie pletoasă lin pe baltă se coboară, / *Când* o mreană saltă-n aer dup-o viespe sprintioară, / *Când* sălbaticele rațe se abat din zborul lor, / Bătând apa-ntunecată de un nour trecător (Al, I, 372). Dar aceste construcții ternare sunt mai puțin caracteristice *Pastelurilor* lui Alecsandri.

Construcția sintactică paralelă rezultată din repetarea aceluiaşi tip de subordonată are un caracter mai facil decât anaforele propriu-zise, constituite prin repetarea aceloraşi cuvinte sau sintagme. Caracterul retoric al unor asemenea dispuneri ale subordonatei în frază, aflat în legătură cu elementele prozodice (accentul care cade întotdeauna pe aceeaşi silabă a aceluiaşi cuvânt), face ca aceste construcții – mai simple – să fie foarte frecvente, în special în volumul *Suvenire şi impresii* al lui Gr. Alexandrescu: *Căci* toată-a mea viață îți fu ea închinată, / *Căci* alt decât iubirea ea nu avu mai sfânt, / *Căci* tu eşti încă astăzi dorința-mi neschimbată / Şi visu-mi cel din urmă aicea pe pământ (Alex, 107). La Heliade apare o astfel de construcție dezvoltată, cu anafora (inițială de vers) reluată şi la cezură, în *Serafimul şi Heruvimul*: *Când* viforul se scoală, *când* cerul se mânie, / *Când* negura se-ntinde, *când* norii se-mpletesc, / *Când* focul şărpuieşte d-a lungul în tărie / (...) *Când* marea se răscoală, volbură-ntărâtată, / *Când* undele-i muginde se-nalță spumegând (H, 27).

După cum se observă, construcțiile simetrice apar în poeme cu o sintaxă poetică deosebit de simplă, fiecare dintre propozițiile subordonate limitându-se la spațiul unui vers (sau al unui hemistih), iar ultima fiind uneori extinsă pe două unități de versificație. Cadența caracteristică poeziilor lui Gr. Alexandrescu se datoreşte în bună parte acestor simetrii şi reluări sintactice, completate cu modele prozodice specifice.

Alături de *tricolon*, simetriile iau şi forma mai echilibrată a paralelismului binar (**bicolon**), construit cu doi termeni identici, cu patru termeni toți identici sau cu patru termeni grupați câte doi ori chiar independenți, în structuri mai libere, la Heliade.

Paralelismul binar simplu caracterizează în genere poezia epocii, indiferent dacă este provenit dintr-o sursă cultă (ca la Heliade şi Alexandrescu) sau populară (ca la Alecsandri): *Niciodată* astă lună ce înoată în tărie (...) / Mai mult număr de cadavre de atunci n-a luminat. / *Niciodată* mândru vultur ce-n văzduh se cumpăneşte, / (...) De o pradaşa bogată încă nu s-a-ndestulat (Alex, 76); *Şi de-ai călca* nouă țări / *Şi de-ai trece* nouă mări, / Floricică **n-ai găsi**, / Păsărică **n-ai zări**, / **Nici nevastă** mândruliță, / **Nici copilă** drăguliță (Al, I, 115). Efectul retoric lipseşte, însă, în paralelismul de influență populară.

Mai semnificativă pentru tendința către echilibru pe care o dau versului sunt paralelismele în care termenii, dispuşi fiecare în câte un vers, pot fi grupați câte doi: *Eu văz în tine pe-mplinitorul* / **Acelii drepte urgii** cereşti, / *Eu văz în tine pe păzitorul* / **Vechii răstrişte** cei strămoşeşti (H, 26); Dar *pe tine*, an tânăr, te văz cu mulțămire! / *Pe tine* te doreşte tot neamul omenesc! / **Şi eu** sunt mică parte din trista omenire, / **Şi eu** a ta sosire cu lumea o slăvesc! (Alex, 86).

Dacă avem în vedere faptul că volumul lui Heliade-Rădulescu *Poezii* apare în 1836 şi că primele ediții ale poemelor lui Gr. Alexandrescu datează din 1832, 1842 şi 1847[4], ne dăm seama că limbajul poetic romantic s-a constituit în forme complexe şi bine definite încă din primele momente ale existenței sale. O observație este, însă, necesară: complexitatea de formă nu depăşeşte încă nivelul construcțiilor şi al figurilor realizate la nivel sintactic. Mimetismul în fața formulelor retorice ale poeziei romantice europene s-a manifestat mai uşor în construcția sintactică, şi acesta este motivul pentru care afirmam

mai sus că limbajul poetic romantic poate fi considerat constituit – în linii esenţiale – încă din primul moment al existenţei sale, poezia lui Heliade şi a lui Gr. Alexandrescu[5]. Nivelul figurilor semantice s-a precizat, însă, mai greu şi s-a modernizat treptat, spre deosebire de cel sintactic, căci se datorează mai puţin unor influenţe directe şi detectabile ale unor surse livreşti, depinzând în mai mare măsură de inovaţia individuală a scriitorilor. De aceea, aşa cum au circulat de la un autor la altul scheme sintactice paralele, cu valoare retorică, au circulat şi tipurile de figuri, ajungându-se la un moment dat, în lirica dintre 1850–1870 (ca şi mai înainte, în perioada premodernă) la existenţa unor stereotipii figurative care au dăunat poeziei generaţiei de la 1848 mult mai mult decât şabloane retorice sintactice, curente la majoritatea autorilor.

Nici în poezia lui Bolintineanu paralelismul nu apare eliberat de nota retorică, dar raportul nu mai este la fel de strâns ca la „retoricii" prin excelenţă – Heliade şi Alexandrescu. De cele mai multe ori, la Bolintineanu se constituie în structuri paralele propoziţii dotate cu intonaţie, exclamativă sau interogativă: *Oh! Amar cui o priveşte* / Un minut făr' de iaşmac! / *Mai amar cui o iubeşte!* / Dorurile nu-i mai tac (B, 5); Dar ce este-un mare nume / Şi averi ce noi dorim? *Cine-a moştenit o lume, / Ca şi noi s-o moştenim?* (B, 15).

Paralelismul enumerativ devine la Bolintineanu figură centrală – element de compoziţie – în textul unor poezii (vezi, de ex., dublul paralelism plurimembru după care se structurează, în forma unei intervenţii în stil direct, poezia *Fata popii*): **De-aş fi paşă sau vizir,** / **N-aş avea** sileaf de fir, / *Nici* seraiul de granit / Cu pridvorul aurit; / *Nici* bogate caicele, / *Nici* grădini cu scumpe flori; / Dar mă jur pe proroc, / Să mor fără de noroc! / **Aş veni** la voi aici, / Cu o ceată de voinici, / **Şi-aş fura**, făr' de păcat, / Fata popii din Galaţi, / Cu păr negru şi bogat, / Cu ochi dulci şi lăcrimaţi! (B, 49).

Fragmente întregi de poeme se supun construcţiei în acest paralelism enumerativ şi la Heliade-Rădulescu; exemplificăm cu un pasaj în care paralelismul anaforic-cadru este susţinut de un paralelism la cezură: Pe la fântâni m-aşteaptă, cu unda se răsfrânge, / *Cu frunza* îmi şopteşte, *cu zefirul* suspină, / *Cu valea* îmi răspunde, *cu patima mea* plânge, / *Cu dealul* se înalţă, *cu câmpul* se alină. / *Cu floarea* se dă-n leagăn, *cu iarba* undoiază (H, 25). După cum se observă, efectul unei asemenea construcţii este excesiv retoric, întru totul asimilabil ca funcţie cu enumerarea redundantă.

Tot la Heliade apare o combinaţie puţin obişnuită între **anadiploză** şi **epanadiploză**, având drept rezultat un paralelism asemănător chiasmului: *Ele* fugea de mine ş-**în veci** mi-era de faţă, / **În veci** eu după *ele* eram neobosit; / În goan-ostenitoare *ele* mi-era povaţă, / Dar să le-ajung vreodată **în veci** mi-a fost oprit (H, 40).

Chiasmul propriu-zis, formă de paralelism inversat, este destul de rar întâlnit în poezia acestei perioade, iar atunci când apare se justifică prin sensul aforistic pe care îl conferă textului ori, eventual, prin sublinierea unor contraste: Dar *înţelepciunea* **fără-a cuteza,** / E ca *cutezarea*, **fără-a cugeta** (B, 67); Folosul este să ne iubim, / *Vremea* **să treacă, să stea** *amorul* (H, 13). Refrene în paralelism chiasmic există la Alecsandri: Vin *Floriile* **cu soare** / Şi **soarele** *cu Florii* (Al, I, 364).

Pe repetiţie se bazează şi figurile etimologice, de asemenea nu foarte mult uzate în poezia epocii: **poliptotonul** şi **parigmenonul**, reluări ale aceluiaşi cuvânt în forme gramaticale diferite sau sub forma unor derivate de la acelaşi radical: În dam cat *a sa umbră*, *prin umbre*, prin lumini (B, 50) – unde poliptotonul presupune şi o uşoară

modificare de sens, apropiindu-se de o **antanaclază** care a circulat în poezia românească de la Eminescu la Arghezi; Insulă-n valuri *statornic sta* (H, 39); A spus şi iată: suntem *luminători ai lumii* (H, *Anatolida*); Ea nu era *schimbată*, ci eu *m-am fost schimbat* (H, 41); Păstrează suvenirea d-o *noapte* sângeroasă / Ce mult s-asemănează cu sânu-mi cel *noptos* (H, 47).

2.3. Nota retorică, trăsătură globală a poeziei lui Heliade sau Gr. Alexandrescu, este dispusă diferenţiat în opera lui Bolintineanu (*Florile Bosforului* se situează în afara retorismului, căci paralelismele şi simetriile acestui volum au o sursă populară; legendele istorice, în schimb, uzează mult de efectele retorice ale diverselor forme de repetiţie). Elementele stilistice care converg către realizarea efectului retoric nu sunt izolate între ele, ci se combină în aceleaşi contexte.

Caracterul spectaculos retoric pe care îl au atât poemele lui Heliade, cât şi unele dintre poeziile lui Gr. Alexandrescu se datorează, de multe ori, diferitelor **forme de adresare**, fie realizată ca element de compoziţie a poeziilor, fie ca grup de figuri (interogaţia şi invocaţia retorică, imprecaţia).

Nu ne vom opri asupra primei forme de manifestare a adresării: amintim doar că multe dintre compunerile poetice ale lui Gr. Alexandrescu (în special *Epistolele*) sunt formulări adresate, având un model direct în altă literatură, şi că prezintă, în consecinţă, toate mărcile gramaticale şi lexicale care presupun existenţa unui interlocutor: vocativele, pers. a II-a la pronume şi verbe, formele de imperativ, interjecţiile şi exclamaţiile, interogaţiile – chiar fără funcţie retorică – ş.a.

În cadrul figurilor, interogaţia şi invocaţia retorică, la care se adaugă imprecaţia, sunt cele mai frecvente forme ale adresării.

Interogaţia retorică nu lipseşte la nici unul dintre reprezentanţii primei generaţii romantice, dar modul în care ea este introdusă în text îi grupează din nou împreună pe Heliade şi Gr. Alexandrescu, eventual pe V. Alecsandri din ciclurile *Legende* şi *Ostaşii noştri*, în timp ce la Bolintineanu adresarea este un mijloc de compoziţie a poemelor alcătuite din două intervenţii orale.

Interogaţia simplă există mai puţin la Heliade sau Alexandrescu; *suita* de interogaţii retorice, în schimb, este deosebit de frecventă, compusă fie din trei termeni, fie din patru, fie constituind o „enumerare" interogativă în lanţ, neorganizată decât cel mult în funcţie de sintaxa poetică şi de metrică: *Ce fu a ta lucire? Şi ce ne prevesteşte? / Ce înger te întoarce? Ce înger te-a adus? / Şi cum se pun acelea care cu tine pier?* (H, 22); Blând serafim! O, înger! *ce este-a ta solie? / Care îţi este slujba? Ce vrei aicea jos? / Pacea vesteşti tu lumei? Pacea aduci tu mie? / Ce flacări pui în sânu-mi, o, serafim frumos?* (H, 24); *De unde oare vine? / Din sferele senine? / Din zefirii ce zbor? / Din iarba ce şopteşte? / Din planta ce trăieşte? / Din floare? din izvor?* (Alex, 95); Dar *pentru ce oraşul atât de strălucit / Acum între oraşe e cel mai umilit? / Ce voie prea înaltă, ce lege porunci / Căderea dopotrivă cu înălţarea-a fi? / E o fatală soartă? sau pe acest pământ / Lăsă urmele sale blestemul unui sfânt?* (Alex, 68); Au fost *! acum ei unde sunt? ...* (Al, II, 67); Dar *cine-acum, ca raza, în lumea nopţei zboară? / Ce umbră cu sfială prin arbori se strecoară / Şi merge drept la malul pârâului din vale?* (Al, II, 71); Ei bine,-n astă ţară, *ce suntem noi? ... şi cine / Au îndrăznit s-arunce în noi cu-aşa ruşine / Ca să videm Mărirea căzută-n îngiosire / Şi Eroismul sacru plătit cu umilire?* (Al, II, 203).

Efectul stilistic al suitei interogative este în asemenea măsură lipsit de varietate, încât oricare dintre numeroasele exemple de mai sus ar putea figura în opera fiecăruia dintre scriitorii analizați. Retorismul se dovedește a fi, încă o dată, element stilistic unificator al poeziei întregii generații.

Acestor adresări interogative situate în planul liric al autorului, Bolintineanu le adaugă alte forme de oralitate. În discursurile adresate ale eroilor din *Legende istorice*, interogația ia formă ternară, iar caracterul oratoric al expunerilor este sprijinit și de interjecțiile orale: *Unde este timpul cel de vitejie? / Timpul de mari fapte?* ... **vai!** *n-o să mai vie?* (B, 66).

Formele oralității manifestate în construcția adresată a unor poezii dau scriitorului prilejul de a realiza compoziții situate deasupra mediei, în limbajul poetic al întregii perioade (vezi, de exemplu, *Tu dormi*, îmbinare de mărci adresative situate la toate nivelurile). Alte poezii se construiesc în alternarea interogație-răspuns (v. *Legivera*, din ciclul *Florile Bosforului*); suita de interogații care compun tot textul este încheiată, în ultimele două versuri, cu o exclamație-răspuns: *Pe la tine cine merge? (...) Lacrimile cine-ți șterge? (...) Cine coama-ți aurată / O răsfață grațios? (...)* // Sufletu-ți cu bunătate / **Îmi răspunde** printre vânt: / *„Palida singurătate / Mă răsfață pe pământ!”* (B, 38).

De altfel, același procedeu poate fi urmărit la Bolintineanu și în volumul *Legende istorice*, în discursurile adresate. Finalurile poeziilor „eroice” sunt concluzive și aforistice: „(...) Nu va mai bea nimeni din această cupă; / Când un suflet mare se va arăta, / Hârburile cupei le va aduna”. / Zice, aruncă cupa și o sparge-n trei ... / *Nimeni n-a strâns încă hârburile ei.* (B, 67). Construcția presupune un efect-surpriză, a cărui sursă trebuie căutată tot în caracterul său retoric.

Bolintineanu extinde sfera adresării în afara textului: cele două planuri ale multor legende istorice (vorbitor și interlocutor) nu se mai limitează la cadrul poeziei, ci cuprind în interogație și sfera lectorului. Apar astfel expresii retorice adresate cititorului, elemente de contact liric care nu sunt proprii limbajului poeziei din această perioadă: *Vedeți voi* la umbra plină / Unor sălcii ce se-nclin / Pe această mare lină / Un corp dulce ca un crin? // E-o ghiaură albă, jună, / Ce se scaldă, *o vedeți*? (B, 39).

Invocația retorică poate fi formulată la persoana a II-a, și atunci sensul său este mai apropiat de adresarea simplă, ori la persoana a III-a, iar în aceste situații caracterul retoric al figurii se accentuează.

Adresarea la persoana a II-a apare fără excepție la toți romanticii din prima generație: Eu n-am venit, *o, umbre*, să turbur pacea *voastră* (H, 48); Sângerată, *tu Grecie*, / *Rumânie* ce slăvesc, / Îmbărbătată, *Serbie*, / *De voi* eu mă-nsuflețesc (H, 6); *Juni ostași* ai țării mele, însemnați cu stea în frunte! / *Dragii mei vulturi* de câmpuri, *dragii mei șoimani* de munte! (Al, II, 197).

Adresarea la persoana a II-a este, în genere, o sursă a antitezei, căci în expunerea retorică se stabilesc opoziții cu persoana I (în exemplul de mai sus, antiteza se manifesta într-un context mai larg): Tot e tăcut și jalnic: însă așa cum *ești* / Singură *porți* povara mărirei românești, / *Târgoviște căzută*! poetul întristat / Colore variate în sânu-*ți* a aflat (...) / și **dac-am asculta** / Ceea ce în favoru-*ți* reclamă slava *ta,* / A vitejilor umbră **d-am ști** se o **cinstim**, / Vrednici de libertate **noi am putea să fim** (Alex, 69); Sărutare, *umbră veche! priimește*-nchinăciune / De la fiii României care *tu o ai cinstit*: / **Noi venim** mirarea **noastră** la mormântu-*ți* a depune (Alex, 72). Invocația retorică pură, neinclusă

într-o replică adresată, apare rar la Bolintineanu: *O fiu al piericiunii! om, mizeră țărână, / Ce într-o zi trăiește și un fatal minut / Coboară în morminte nestabilul tău lut!* (B, 6). Mai proprie spiritului său este alternarea adresărilor retorice interogative cu forme de invocație: **Sfântă Românie**! *Oare nu suspini? / Carnea ta se vinde la barbari străini*! / (...) **Și tu, dragă țară, stai în nepăsare**! / *A slăbit poporul cel nebiruit*? / *Sângele lui tânăr oare-a putrezit*? (B, 73).

Când invocația nu este propriu-zisă adresativă, ci se formulează la persoana a III-a, ea are un caracter retoric și mai pronunțat, provenind din aparenta contradicție dintre invocație și o persoană verbală sau pronominală non-adresativă. La Heliade, în astfel de formule se încadrează **imprecația**: *Ce spaimă de-ntuneric ! ce iazmă-ngrozitoare! / Viclean ascuns, fățarnic, împelițat Satan, / Un duh semeț de vrajbă, turbat de răzbunare!* / Șarpe îi era limba, *pe cinstea mea dușman*! (H, 42). La Gr. Alexandrescu, invocația trecutului se formulează la persoana a III-a: *A! unde e acum puternica mărire* / Din vremea când a țării puternică oștire / În lupte uriașe Buzeștii comanda, / Când *vulturul Daciei* cu fruntea-ncoronată, / Și *duhul răzbunării* cu manta-i sângerată / Da *semnul biruinței și calea* **ne-arăta!** (Alex, 83).

3. Figurile semantice

3.1. Caracteristica retorică se dovedea mai marcată în cazul figurilor de construcție și al celor bazate pe intonație, în special pentru poezia filozofică a lui Gr. Alexandrescu. Nivelul semantic va constitui, în schimb, cadrul de manifestare a stereotipiilor figurative care au definit limbajul poetic al primei generații de scriitori romantici. Raportul dintre inovație și imitație este greu de stabilit și pentru această perioadă, ca și pentru poezia preromantică, iar circulația figurilor propriu-zise (epitete sau metafore), a câmpurilor semantice predilecte ca sursă a figurii (comparație ori metaforă) și a tipurilor celor mai frecvente (epitete generalizatoare, ornante, non-sinestezice; metafore explicite sau curente, metonimii) în întreg limbajul poeziei din epocă explică și caracterul deosebit de unitar al acesteia, pe care l-am considerat o premisă a analizei de față (*supra* **1**).

3.1.1. O trăsătură comună pentru **epitetul** din poezia tuturor scriitorilor perioadei este determinarea cu caracter **generalizator** pe care acesta o introduce, realizându-se sub forma **epitetului ornant**. Epitetul ornant, unul dintre cele mai folosite în poezia clasică[6] este foarte frecvent la toți poeții generației, constituind componenta de bază a arsenalului figurativ comun epocii și, alături de epitetul generalizator, prima formă stereotipizată. Heliade, Alexandrescu, Bolintineanu, Alecsandri – în special în primele sale volume – îl utilizează fără excepție: *adâncă* spaimă (Alex, 83), dorințe *amăgitoare* (Alex, 156), stele *argintii* (Al, I, 353), foc *arzător* (H, 26), *aspră* luptă (Al, I, 346), zi *augustă* (H, 53), *blându*... serafim (H, 46), *blând* strălucește (H, 20), *colosală* mărire (Alex, 75), *cruda* ursitoare (B, 13), luptelor *cumplite* (Alex, 67), *cumplita iarnă* (Al, I, 349), *divina*-i frumusețe (B, 36), *dulce* plai (Al, I, 360), tablou... *fantastic* (Al, I, 353), *frumosului* meu ... serafim (H, 46), serafim *frumos* (H, 24), *frumosul* ideal (Al, I, 346),

frumoasa primăvară (Al, I, 363), o tânără părere, *frumoasă* (B, 36), părere ... *ideală* (ib.), templu *maiestos* (Al, I, 353), *mari* palaturi (Al, I, 354); *mărețe* suvenire (Alex, 78), tablou *măreț* (Al, I, 353), *mândre* fete de-mpărați (Al, I, 353), *palidă* lumină (Al, I, 345), *sfântul* nesațiu (H, 40), *splendide* orașe (Al, I, 346), *splendida* lumină (B, 7), *tânără* părere, frumoasă, ideală (B, 36), cetățuie *veche* (H, 47), *viforoasa* ... mare (H. 39).

Epitetul stereotip este o categorie care însumează asocierile impuse prin tradiție literară: alături de anumite comparații – devenite banale – și de metafore „împietrite" (catacreze) au circulat în limbajul poetic al tuturor scriitorilor, aceleași epitete, în asocieri uneori inedite, alteori situate chiar pe lângă aceleași determinate. Epitetul stereotip se explică și prin împrumutul din creația populară, unde determinarea are prin excelență caracter generalizator[7]. Reluarea continuă a unui număr relativ redus de determinări pe lângă aproximativ aceleași elemente determinate duce la crearea unor stereotipii *în sintagmă*, care revin de la un text la altul ori între diferiți autori și prin intermediul cărora poezia întregii epoci poate fi descrisă relativ unitar.

Se poate observa, deci, atât la Heliade și Alexandrescu, cât și la Bolintineanu sau Alecsandri, marea frecvență a epitetelor devenite stereotipe: *dulce, amar, palid, alb, dalb, fraged, grațios, divin, suav, sfânt, tainic, lin, adânc(at), blând, ușor, senin, gingaș, aspru* (cf. *supra* epitetele stereotipe ale poeziei premoderne): tăcere *sfântă* (H, 51), tainicul ei *sfințit* (H, 47), lumină *sfântă* (H, 46), visu-mi *dulce* (H, 40), gândirea-mi cea *adâncată* (H, 40), *adânca* mea durere (H, 37), sânul tău *ușure* și *blând* (H, 29), ceasuri *amare* (H, 12), *senina* pace (H, 24); *palidă* zâmbire (Alex, 74), *adânci* murmure (Alex, 75), zâmbire *dulce* (Alex, 85), *amar* suspin (ib.), stea *blândă* (Alex, 106), *blând* înger (Alex, 107), *dulce* sunet (ib.), *palida* lunei rază (Alex, 108); *dulce* floare (B, 3), *dulci* mistere (ib.), raze *dulci* (B. 11), fantasma *dulce* (B, 36), mână *dalbă* (B, 3), *alba* frunte (B, 11), farmec *grațios* (B, 5), noapte *grațioasă* (B, 12), *suave* aurele (B, 11); *palidă* lumină (Al, I, 345), strofă *dulce* (ib.), *dulce* farmec (Al, I, 346), dor *gingaș* (ib.), *aspru* ger (ib.), *alba* lună (ib.), *tainic* ... portret (Al, I, 347), *fragedele* ziori (Al, I, 373), umeri *albi* (Al, I, 369), hora *lină* (Al, I, 366), *dulce* înfățișare (Al, I, 367), *dalba* luncii feerie (Al, i, 374), *frageda* sulfină (ib.), *gingașe* zâmbiri (Al, I, 366), *albul* nor (Al, I, 371), umeri *dalbi* (Al, I, 349), râpi *adânci* (Al, I, 358), cercuri *line* (Al, I, 359) etc. etc.[8]

3.1.2. Există și anumite trăsături stereotipe ale **exprimării gramaticale** a epitetului, care au circulat la toți poeții generației. Cea mai răspândită, introdusă în poezia noastră – după toate aparențele – de Heliade, este utilizarea *epitetului gerunzial*. Singurul poet mai refractar față de această construcție s-a dovedit a fi Gr. Alexandrescu: nației *gemânde* (Alex, 80). Heliade o utilizează mult (și pentru avantajele prozodice, pe care gerunziul acordat – formă sintetică – le oferă), iar la Bolintineanu epitetul gerunzial apare încă din primele poezii: *jelinda* mea cântare (H, 22), undele-i *muginde* (H, 27), *muginda* mare (H, 39), *șovăinda*, clătita mea ființă (H, 47), *zâmbindă* ca cerul (H, 29); *arzându*-i sân (B, 5), flori *râzânde* (B, 22). Pentru Alecsandri, epitetul gerunzial nu este o formă specifică, nici chiar în primele volume (umbra ... *adormindă* – Al, I, 37). Construcția va mai apărea până în perioada de tinerețe a poeziei eminesciene.

Epitetul multiplu se explică, în întreaga poezie a primilor romantici, – în afară de tendința către o ornamentație încărcată – prin necesități prozodice.

Gr. Alexandrescu face excepție de la această trăsătură caracteristică limbajului poetic al contemporanilor săi: nu utilizează în general numeroase determinări prin epitet şi, mai ales, evită epitetul multiplu. Lanțul de epitete poate fi întâlnit la el destul de rar: Zidu-i cel *înalt* (...), *pustiu* şi *învechit* (Alex, 67), locaş *adânc, tăcut* (ib.), adus ca o *crudă, sălbatecă* hiară (Alex, 89).

Epitetul dublu apare cu oarecare frecvență la Heliade sau Bolintineanu: sânu-mi *gemător, noptos* (H, 29), o *nepătrunsă* şi-*ngrozitoare* taină (H, 46); dar *fatal* şi *dulce* (B, 13), raze *dulci* şi *argintoase* (B, 52), seara-i *dulce* şi *senină* (B, 46).

Dar structurile ternare, specifice ornamentației romantice, vor ilustra masiv abia poezia de după 1860 a lui Alecsandri (*Pastelurile*) şi, de asemenea, pasajele „decorative" ale versurilor lui Bolintineanu, în special cele din *Florile Bosforului*; chiar pentru Heliade, altfel caracterizat prin largi desfăşurări retorice, construcțiile cu trei şi mai mult de trei epitete în lanț constituie o raritate: (el) merge, / *Blând, dulce, vesel; ş-aspru* nu l-am văzut vrodată (H, 25). *Războinice, viteze,* heruvim *înfocate* (H, 26); Dar ea era *frumoasă*, şi *jună*, şi *plăcută* (B, 7); Cu colori *suave, magice, divine* (B, 21). Prin dumbrava *verde, fragedă, umbroasă* (B, 22). *Tânără, suavă, albă* / Ca o floare din Liban (B, 28); *Frumoasă, albă, jună,* cu formele rotunde, / Cu pulpa *mărmurie*, cu sânul, *dulce* val (Al, I, 345), Pe câmpia *înălbită, netedă, strălucitoare* (Al, I, 363), Noaptea-i *dulce*-n primăvară, *liniştită, răcoroasă* (Al, I, 361), [Aurora] *Dulce, veselă, rozie, scumpă* (Al, I, 378), *Vesela verde* câmpie acu-*i tristă, vestezită* (Al, I, 348).

Inovația perioadei față de cadrele figurative ale limbajului se manifestă – în construcția gramaticală a epitetului – sub două aspecte: (a) apariția şi impunerea treptată a epitetului verbului; (b) construcția epitetului invers.

(a) **Epitetul verbului** este exprimat prin adverbe, multe dintre ele provenite din adjective: glasul plânge *dureros* (H, 51), *cu-ncet* se-ntide umbra (H, 47), Demonul geloziei *turbat* mă sfâşia (H, 38), [Valuri] *mai repezi* năvălesc (H, 32), Zâmbetul ... *vesel* străluceşte (H, 29), priveşte *dureros* (H, 23); aerul bea *dulce* roua dupe crin (B, 13), şi ochii dulci ea pleacă *blând* (B, 38), Şi recheamă *dulce* tinerii săi ani (B, 52); Ziceau *cu-nfiorare* (Alex, 83). Să se remarce, de altfel, dubla dependență a unora dintre epitetele de mai sus, care au funcție sintactică de elemente predicative suplimentare. Mai puțin manieristă, extinsă şi la exprimarea prin substantiv cu prepoziție, determinarea verbului prin epitet se va izola, în contextul poeziei epocii, abia odată cu epoca de maturitate a lui Alecsandri: cadrele-aurite ... apar *misterios* (Al, I, 345), revin *cu fericire* (Al, I, 36), se îngână-*armonios* (Al, I, 370), se joacă *vesel* (Al, I, 379), *voios* răsună clinchete (Al, I, 349), strânge-n brațe-i cu *jălire* (Al, I, 350).

(b) Apariția **epitetului invers**, este încă foarte rară în poezia epocii, dacă exceptăm din nou creația lui Alecsandri. Chiar din momentul inițial al existenței lor, epitetele inverse, construcții neobişnuite – mai apropiate de expresia metaforică – se stereotipizează; la toți scriitorii întâlnim, de aceea, aproximativ aceleaşi sintagme: *asprimea soartei* când v-a ținut (H, 16); Din *azurul mării* luna naşte plină (B, 18); *asprimea iernei* (Al, I, 363), *splendoarele verdeții* (Al, I, 377), *răcoreala dimineții* (ib.). Cu o structură mai complexă, acest tip de epitet se află, în anumite realizări ale sale (şi în exemplele de mai sus), la limita cu metafora.

3.1.3. Epitetul personificator şi cel **metaforic** constituie inovaţia extremă a perioadei.

Epitetul personificator, existent în limbajul poetic încă din perioada premodernă, este mai puţin specific limbajului romantic al acestei prime generaţii; el poate fi considerat categoria cea mai slab reprezentată dintre toate tipurile de epitete[9]. Îmbinările asociază uneori epitetul personificator unei noţiuni abstracte, şi acest tip semantic este singurul existent la Heliade: *ură umilită* (H, 41), *vicleană spaimă* (H, 46), *natura ... fecioară* (H, 53), *mută-nfiorare* (H, 48), *umbra cutezătoare* [a serii] (H, 47). În versurile lui Alecsandri, în schimb, nu se poate determina o asemenea restricţie, căci scriitorul personifică prin epitet în primul rând elementele de decor ale naturii înconjurătoare, ca în epoca premodernă şi ca în poezia populară: *focul vesel* (I, 350), *soarele ... palid* (I, 349), *nufărul... întristat, oacheşele viorele, năltuţa odoleană, bujorelul vioi* (I, 374), *cocostârcul tainic... călător* (I, 359).

Epitetul metaforic apare rar la Heliade sau Alexandrescu, în afara stereotipiilor descrise mai sus (**3.1.1. – 3.1.2.**): *d-aramă glas* (H, 51), *tăcere sfântă* (ib.), *umbra ... îngrozitoare* (Alex, 83), *tainicele-i raze* (Alex, 74). Demn de notat rămâne faptul că epitetul metaforic se leagă de o expresie gramaticală care îi este proprie până în poezia modernă, şi anume de substantivul cu prepoziţie: *Un rumen de strigoaică* în veci se-mprumuta (H, 43) – epitet metaforic invers. Chiar la Alecsandri, epitetul metaforic are o gamă foarte restrânsă şi duce la reluarea aceloraşi combinări: *bobocei de aur* (I, 362), alba lună / Revarsă-un *val de aur* (I, 346), *grâu de aur* (I, 369), *lacul* cel *de lapte* (I, 355), *şopârlă de smarald* (I, 372), *fir de smarald* (I, 372), *fir de-argint* (I, 370), *lacuri de smarald* (I, 346), *trestii aurite* (I, 366), gingaşe *zâmbiri* / Ce viu răspund în aer *electrice luciri* (ib.).

Epitetul contrastiv (formă a oximoronului) ar fi fost de aşteptat cu o mai mare frecvenţă în această perioadă incipientă a contrastelor romantice din limbajul poetic. Ca şi în celelalte cazuri, Alecsandri este scriitorul care uzează cel mai mult de opoziţia semantică în determinare, marcând pasul în materie de lărgire a inovaţiei; prezenţa acestui tip de epitet la scriitorii contemporani cu el este mai mult accidentală: În *muta* voastră *şoaptă* câte-*mi vorbiţi* acu! (H, 51). Contrastul se stabileşte şi într-un context mai larg, între două determinări ale aceluiaşi determinat (sau ale unor determinaţi diferiţi): timpul *mult ferice în care-am suferit* (Al, I, 347), Bătrâni cu *feţe* **stinse**, români cu *feţe* **dalbe**, / Romănce cu *ochi* **negri** şi cu *ştergare* **albe** (Al, I, 366).

Cât priveşte **epitetul sinestezic**, în afara stereotipiilor doar accidental sinestezice pe care le implică frecvenţa determinărilor *dulce* şi *amar*, numai la Alecsandri apar sinestezii propriu-zise, care să antreneze toate domeniile senzoriale în asociere şi transpunere; se remarcă în sinesteziile lui Alecsandri o revenire cu oarecare periodicitate a domeniului tactil-caloric, ceea ce scoate realizările sinestezice ale scriitorului din sfera stereotipă a sinesteziilor frecvente în epocă: *umbra caldă* (I, 377), *Lumina* e mai *caldă* (I, 358), *dulcea*-i *răcoreală* (I, 379); *glasul aurit* (I, 345), *fragedul pământ* (I, 368), *soare dulce cu* lumină şi *căldură* (I, 362).

Cu totul neaşteptate sunt, pentru această perioadă **epitetele pleonastice**, a căror funcţie se asimilează determinării superlative. Din nou Alecsandri – şi doar în mod excepţional Heliade – construieşte sintagma determinat-determinare în acest mod: *soare luminos* (H, 30); *Aburii uşori* (Al, I, 372), *rai frumos* (Al, I, 371), *lucioli scânteietoare*

(Al, I, 374), *aspre vijelii* (Al, I, 364), *fumuri cenuşii* (Al, I, 362), În zădar *urgie crudă*, / Lungeşti *noaptea-ntunecoasă* (Al, I, 357).

Inovaţia în construcţia epitetului se manifestă, deci, în două compartimente distincte. Gramatical, determinarea prin epitet părăseşte cadrul exclusiv al grupului nominal, extinzându-se în grupul verbal; în cadrul frazei, lanţul de epitete câştigă teren în faţa determinărilor simple, dar această lărgire a contextului determinării se produce în ultima parte a perioadei şi numai la unii dintre scriitorii analizaţi (Bolintineanu şi Alecsandri). Semantic, epitetul tinde să depăşească sfera generalizator-ornantă a determinării, care rămâne totuşi încă bine reprezentată şi dă naştere stereotipiilor poetice de mare circulaţie; apar, astfel, noi categorii de epitet, figurativ situate la limita cu personificarea, cu metafora, cu oximoronul sau cu sinestezia, categorii cu extindere timidă încă, dar care vor avea o răspândire mai mare în perioada următoare a limbajului poetic; astfel, încă o dată Alecsandri se dovedeşte, prin inovarea în aceste domenii ale determinării – în mai mare măsură decât restul generaţiei sale – precursorul poeziei eminesciene.

3.2. Personificarea este o figură clasicizantă, încă destul de frecventă în poezia romantică din prima perioadă. În afara epitetului personificator, figura apare asociată cu alte procedee, în special la Heliade şi Gr. Alexandrescu: ***aluzia mitologică*** şi ***antonomaza*** sub forma numelor proprii – de persoane sau geografice – pentru întreaga „specie" căreia acestea îi sunt considerate reprezentative): *Eufrat ... Spune-a strămoşilor stare* (H, 5); *A lumii-ntreagă scăpare / Araratul* oarecând (...) / *A vestit* pe el purtând (H, 4); *Parnasul şi Olimpul cu fală se priviră, /* Când flotele barbare zdrobite le *zăriră* (Alex, 79); Însuşi domnul naturei zisese altădată / Că pentru-un drept el *iartă Gomora* vinovată (Alex, 84) [„iartă pe cei vinovaţi"].

Stereotipe sunt personificările aluziv mitologice, pe care le întâlnisem în perioada premodernă în poezia unui Iancu Văcărescu sau Costache Conachi: Şi deodată *Aurora* se iveşte *radioasă* (Al, I, 378).

Alături de aluzia mitologică, Alexandrescu foloseşte – într-un anumit tip de poeme, acelea în care opune prezentului gloria trecutului – ***aluzia istorică***: *Amor care adoarme şi legi şi datorie: / Antonie-i jertfeşte a lumii-mpărăţie /* Şi află un mormânt (Alex, 104); Spun că în urma luptei, în Asia bogată, / Dacă maometanii vedeau câteodată / Un armăsar ce-n preajmă-i căta el sforăind, / Coprinşi d-adâncă spaimă ziceau cu-nfiorare, / *Că el a văzut umbra acea îngrozitoare / A lui Mihai Viteazul asupră-le viind* (Alex, 83).

Cele mai curente în această etapă a limbajului poetic sunt, însă, personificările care încadrează în contexte proprii animatului sau umanului elemente din sfera descriptivă şi naturală. Personificarea naturii înconjurătoare este specifică pentru V. Alecsandri în general şi în special pentru volumul de *Pasteluri*. Întregi poeme se centrează în acest volum, pe o figură predominantă – personificarea (fie rezultată din sensul verbului, fie realizată prin determinarea cu funcţie de epitet personificator). Această figură centrală cu dezvoltare în text explică apariţia personificării în lanţ: Prin râpi adânci *zăpada* de soare *se ascunde / Pâraiele* umflate *curg* iute *şopotind* (I, 358); [bradul] Şi *priveşte cu-ntristare* / Cum se plimbă prin răstoace / *Iarna pe un urs călare, / Iarna cu şapte cojoace* (I, 358); O pătrunzătoare şoaptă *umple lunca*, se ridică. / Ascultaţi! ... *stejarul* mare *grăieşte cu iarba* mică, / *Vulturul cu ciocârlia, soarele cu* albul *nor*, / *Fluturul cu plânta, râul cu* limpidele *izvor* (I, 371).

La clasicizantul Heliade, acest tip de personificare „ornamentală” este mai puţin aşteptată. Ea apare totuşi, şi existenţa figurii – în forme atât de asemănătoare, încât dau naştere la expresii stereotipe – la doi scriitori atât de deosebiţi ca structură, constituie un argument în plus pentru demonstraţia pe care o întreprindem şi care are în primul rând în vedere caracterul unificator al limbajului figurativ dintre 1830 şi 1860: *stejarul* (...) / Vântul când se răscoală, el *geme* şi *suspină*, / Trosneşte şi răstoarnă orice l-a-ncongiurat, / Şi tot ce mai rămâne *priveşte dureros* (H, 23); *Muntele al său creştet înalţă şi priveşte* (H, 47); *Şi râul* p-a lui cale *şopteşte* şerpuind (ib.); *Natura* toată *doarme* (H, 48); *frunza* pe zid *şopteşte, / Iarba pe muşchi întreabă* (ib.); *Natura se deşteaptă* (H, 52); *Şoapta nopţii se aude suspinând* încetişor (Al, I, 378); *voioasă lunca râde* (Al, I, 370); *pământul* dezmorţit / *Cu mii şi mii de glasuri semnalului răspunde* (Al, I, 363).

Aceleaşi sunt elementele care se personifică (*natura, râul, pământul, frunza, muntele* etc.) şi aceleaşi sunt formele personificării (verbe specifice clasei animatelor, utilizate în asociere cu substantive neanimate).

3.3. Comparaţia este bine reprezentată în limbajul poeţilor romantici din prima generaţie. Variată din punctul de vedere al structurii sintactice, comparaţia se realizează şi sub forma sa sensibilizatoare, şi sub forma abstractizantă (cu termenii selectaţi exclusiv din domeniul abstract sau dirijată spre abstract)[10].

Comparaţiile generalizatoare, în care predomină elementul abstract, apar în special în versurile lui Heliade-Rădulescu; în categoria comparaţiilor abstract-generalizante se instalează şi cea mai mare parte a formulelor „cristalizate”, cu comparantul selectat din sfera unor noţiuni foarte generale sau dintre substantive abstracte încadrate în sfera temporală (*vecia, moartea, umbra, fantoma, cugetul, viaţa, blândeţea):* Ast *munte, vechi, ca vecia* (H, 4); La locul lor *stau toate, ca moartea neclintite* (H, 48); *Zidul ca o fantomă* (ib.); *Ca viaţa* se revarsă *o mută-nfiorare* (ib.); *Un rece vânt* se simte *c-a morţii răsuflare* (ib.); *Ca cugetul, ca umbra* era *nedezlipită* (H, 38).

La Heliade, comparaţia concretă este mult mai rară şi nici ea nu se situează în afara stereotipiilor, amintind de sferele preferate ale comparaţiei populare: Vezi *lacrimile curgând* (...) / *Ca două râuri* ce se-mpreună (H, 12); *chip ca fulger* (H, 10); *Fiinţa-mi ca o barcă* (H, 27); Iar *tu ai fost ca floarea* acea primăvăroasă (H, 23); *Şi eu sunt ca metalul* ce plânge după tine (H, 22).

În sfera abstractă se construieşte şi comparaţia lui Alecsandri, în special în perioada de după 1860, iar comparantul aparţine şi el sferei celei mai abstracte (*gând, iluzie, fantomă / fantasmă, vis): bradul* (...) / Printre negură se pierde / *Ca o fantasmă* geroasă (I, 365), *Frunzele-i cad*, zbor în aer, şi de crengi se dezlipesc / *Ca* frumoasele *iluzii* dintr-un suflet omenesc (I, 348); Noaptea-*i dulce*-n primăvară, *liniştită, răcoroasă / Ca-ntr-un suflet cu durere o gândire* mângâioasă (I, 361); *Soarele* rotund şi palid se predeve printre nori / *Ca un vis* de tinereţe printre anii trecători (I, 349); *Aburii* uşori a nopţii *ca fantasme* se ridică (I, 372); *o brazdă* argintie / Ce-n clipă-i *trecătoare ca viaţa-n vecinicie* (I, 387).

Alecsandri contracarează, însă, în aceleaşi cicluri de poezii, excesul de abstractizare a limbajului prin caracterul foarte concret al metaforei sau comparaţiei, prin extragerea figurii din domeniul fabulosului popular, ca şi prin abuzul de determinări (cf. *supra*): *Fulgii zbor*, plutesc în aer *ca un roi de fluturi albi* (I, 349); Mii de *stele* argintii...

ard *ca vecinice făclii* (I, 353); *un foc* tainic străluceşte / *Ca un ochi roş de balaur* (I, 361); *se ridică*-nalt pe ceruri, / *Ca balauri din poveste, nouri negri* plini de geruri (I, 348); *Umbra ta* (...) / *Ca o nimfă pânditoare* de sub arbori înfloriți / Ea la sânul ei atrage călătorii fericiți (I, 371); Iar *zăpada cristalină* pe câmpii strălucitoare / *Pare-un lan de diamanturi* (I, 353).

Comparațiile generalizatoare şi stereotipe, la care ne-am aştepta în poezia lui Gr. Alexandrescu, lipsesc. Foarte rar comparația se limitează la domeniul abstract: An nou! *Aştept minunea-ți ca o cerească lege* (Alex, 87). De cele mai multe ori, însă, în opoziție cu alte trăsături de proveniență clasicizantă din limbajul poetic al scriitorului, comparația are caracter concret în ambii săi termeni, îndeplinindu-şi astfel funcția sensibilizatoare pe care i-o sublinia Tudor Vianu: Precum *o sentinelă* pe dealul depărtat / *Domneşte mănăstirea* (Alex, 67); Niciodată astă *lună ce înoată în tărie, / Ca fanal purtat de valuri pe a mărilor câmpie* (Alex, 76).

Caracterul sensibilizator este şi mai evident în cazul figurilor cu comparat abstract, dirijate către un comparant concret: *gândirea*-mi se arată / *Ca tigrul în pustiuri o jertfă aşteptând* (Alex, 99).

Fraza oratorică, demonstrativă, pe care au utilizat-o în vers şi Heliade şi Alexandrescu, dă prilejul apariției unor comparații dezvoltate, cu termenii amplificați prin determinări (inexistente, de exemplu, la Alecsandri). Ele au un evident caracter retoric şi ies din cadrul mai restrâns al figurii propriu-zise, reprezentând în text un fel de „demonstrații" construite în paralelism: *Dar ca luceafărul de apus,* / Care cu seara pe cer s-arată / (...) **Astfel** *nădejdea*-mi cea mângâioasă (...) / *Atunci apuse* când se ivi / În a mea inimă dureroasă (H, 13); *Poetul* aici este strein şi călător; / **Astfel** *vulturul* mândru din nalta sa privire / Parcă ar zice lumei (...) (H, 22); *mănăstirea învechită,* / (...) **Părea** *unul din acele osianice palate*, / Unde geniuri, fantome, cu urgie se izbesc (Alex, 75); *Voi alerga la tine* în dureri şi necazuri, / De oameni şi de soartă când voi fi apăsat: / **Astfel** *corăbierul*, când marea e-n talazuri, / *Aleargă la limanul* ce-adesea l-a scăpat (Alex, 94).

Acest tip de comparație dezvoltată există şi la Bolintineanu, cu termenii uneori dublați, dar fără o frecvență prea mare şi cu net caracter concret: Într-o sală-ntinsă, printre căpitani, / *Stă pe tronu-i Mircea încărcat de ani.* / **Astfel** *printre trestii tinere-nverzite / Un stejar întinde brațe vestejite,* / **Astfel** *dupe dealuri verzi şi numai flori, / Stă bătrânul munte albit de ninsori* (B, 61).

În poezia lui Bolintineanu pot fi identificate toate tipurile de comparații. Predomină, însă, din punctul de vedere al exprimării sintactice, comparația dezvoltată, iar din punct de vedere semantic comparația abstractizantă adesea stereotipizată. Aceste „banalizări" ale comparației provin şi din revenirea la comparant, cu oarecare frecvență, a unei sfere semantice limitate (*marea* şi *astrele*), din care îşi extrag substanța aproape toate comparațiile volumului *Florile Bosforului*: Dar iată *baiadera ! ca steaua în lumină*, / Ea arde-n frumusețe lumească şi divină (B, 9); Ca o dulce sărutare, / *Ca un val p-acest Bosfor*, / *Omul rădăcină n-are* / Pe pământul cel de dor (B, 15).

Comparația abstractizantă constituie o predilecție a epocii în general şi, de aceea, recunoaştem la Bolintineanu aceleaşi substantive abstracte la comparant, pe care le remarcam în realizarea figurii la Heliade sau Alecsandri (*umbră, fantasmă-fantastic, vis); Chioşcuri şi saraiuri* după două maluri / *Ca fantastici umbre* după dânşii zbor (B, 17); Peste fața mării *dalbe, caicele,* / C-odalisci cu văluri, trec şi se deşir. / *Ca acele vise dulci*

şi tinerele / Ce lucesc în fundul unui suvenir (B, 21); *Steluţe rătăcite* scântilă nencetat, / *Ca hora aurită, / A viselor ce zboară* pe-un suflet întristat (B, 23); Sora nu dă ascultare (...) / Înaintea doamnei *pare / Ca un fraged, dulce vis* (B; 69).

La Bolintineanu, însă, comparantul concret este tot atât de bine reprezentat ca şi în poezia lui Alecsandri, ceea ce apropie structura semantică a comparaţiei celor doi scriitori de caracterul concret în esenţă al imagisticii romantice: *Ca un glob de aur luna strălucea* (B, 52); *Ca o copilă blondă, frumoasa dimineaţă* /B, 32); *Viaţa noastră trece ca suava rouă* (B, 52). Chiar atunci când au o formă sintactică necanonică, deci când sunt construite fără adverb de comparaţie, în paralelism sau prin intermediul valorii comparative a verbului, comparaţiile lui Bolintineanu se menţin într-un cadru semantic banal, uneori împrumutat liricii populare: *Chipul tău* **e rupt** *din soare / Sânul tău din criniori, / Păru-ţi din a serii boare, / Buzele-ţi din foc de zori, // Ochii i-***ai răpit** *din mare, / Sufletu-ţi* **e smuls** *din vânt, / De la flori a ta suflare, / Gându-ţi de la duhul sânt*!

Figura în lanţ din exemplul de mai sus poate fi considerată comparaţie, dacă avem în vedere sensul contextual comparativ al verbelor *(e rupt din, i-ai răpit, e smuls);* chiar aşa însă, echivalarea celor doi termeni prin intermediul verbului este foarte apropiată de structura gramaticală şi semantică a metaforei explicite.

Evoluţia generală a comparaţiei se produce[11] în perioada primilor romantici, de la abstractul clasicizant – încă foarte bine reprezentat – către comparaţia concretă specifică romantismului, care va fi masiv ilustrată abia în poezia lui Eminescu. Comparaţiile dezvoltate, cu o structură sintactică prea complicată, cu ramificaţii şi termeni dublaţi, nu sunt caracteristice decât pentru romanticii retorici, dintre care ne-am ocupat în special de Heliade-Rădulescu şi Gr. Alexandrescu. Comparaţia simplă, concretă, neretorică începe să fie reprezentată încă din această fază preeminesciană a limbajului poetic la D. Bolintineaniu şi, mai ales, la V. Alecsandri.

3.4. Metafora[12] cunoaşte, în această perioadă, principalele forme sintactice şi transpuneri semantice care se vor fixa în poezia modernă. Dacă unele categorii metaforice sunt încă slab reprezentate (metafora verbală, metafora simbolică, metaforele abstractizante), în schimb trăsăturile esenţiale ale limbajului figurativ romantic pot fi deja urmărite (ne referim, în primul rând, la caracterul predominant concret al transpunerilor metaforice: semantic, sfera concretă domină numeric atât ca sursă – termen metaforizat – cât şi ca destinatar – termenul metaforic).

3.4.1. Gramatical, cea mai bine reprezentată la toţi scriitorii este ***metafora explicită*** nominală, care se poate construi în diverse forme sintactice: apoziţie (AB), nume predicativ faţă de subiect (A este B), atribut substantival genitival ($BA_{Genitiv}$) sau prepoziţional (B de A): *Clopotul* ...ast *d-aramă glas* (H, 52); *Inima*-ţi, *altarul* de un ceresc amor (H, 29); O tânăr *cântăreţe ! pasăre trecătoare*! (H, 21); *fluturii, flori zburătoare* (Al, I, 371); *Luncă, luncă* dragă *luncă*! *rai* frumos al ţării mele (ib.); *Inima*-mi toată în înfocare / *Vulcanul Etna* însuşi *era*, / *Insulă*-n valuri statornic sta (H, 39), *Dunărea e mormântul* taberei musulmane (H, 50), *Eu sunt* însumi *o umbră* împinsă de nevoi 8H, 48); Cât pentru *baiadera* ce unda o răpise, / Sultanul când se duse, femeilor le zise: / „ *Era o floare* dulce ...” (B, 10); *Vălul nopţii* (H, 15), *a veciniciei porţi* (Al, I, 346); *un văl alb de promoroacă* (Al, I, 350).

Metafora implicită este, de obicei, tot o metaforă nominală (B în locul lui A), dar substantivul metaforic poate apărea singur în context sau însoțit de o determinare; uneori, metafora-implicație poate lua și forma unei sintagme genitivale sau prepoziționale cu sens totalizator. Metafora implicită este, însă, mult mai puțin utilizată, în ansamblul poeziei romantice a primei generații: Deschis *e ochiul zilei* acum pe orizon (H, 52); Și-acuma își întinde *vălul de abanos* [„noaptea"] (H, 48); Cu-ncetu-și cârmuiește *carul cel aburos* [„noaptea"] (ib.). Poezia lui Alecsandri, ca întotdeauna în compartimentul figurativ, reprezintă inovația și din acest punct de vedere; apar la el metafore implicite, uneori chiar metafore cu valoare simbolică, de sursă populară: Iar în lunca pudruită cu *mărunt mărgăritar* (I, 352); Ziua ninge (...) / Cu o *zale argintie* se îmbracă mândra țară (I, 349); *cetatea verde* se mişcă, se deschide [„stuful"] (I, 373); El [gerul] depune *flori de iarnă* pe cristalul înghețat (I, 350); Fie iarnă, fie vară, / Eu păstrez a mea *verdeață* (I, 357); Aprind *un soare* dulce în sufletul umbrit! (I, 358); Și când flăcăi și fete vor secera la vară, / *În valuri mari de aur* să-noate rătăciți! (I, 368).

Mult mai rară, în poezia acestei perioade, decât metafora nominală, se dovedește a fi metafora care se sprijină pe sensul contextual al unui verb. ***Metafora verbală*** este sectorul în care se fixează cel mai repede stereotipiile poeziei, căci inovația e mult mai slabă în acest caz. De aceea, majoritatea scriitorilor uzează de un câmp semantic foarte restrâns în domeniul metaforei verbale, care trece cu mare ușurință din poezia unuia într-a altuia; verbele metaforice sunt aproximativ aceleași: *a (se) auri, a arde – a clocoti, a înflori – a însmălta.* Observăm încă o dată, ca și în poezia precursoare a epocii premoderne, revenirea unor metafore specifice și folclorului (*floare, a înflori, foc, a arde* și sinonimele lor aproximative): câmpul ce roua *însmăltează* (H, 52); muntele *rubinează* (ib.); Lunca-n giuru-mi *clocotește* (Al, I, 372); [Gerul] Iar pe fețe de copile *înflorește* trandafiri (Al, I, 350); *s-aurește* / Unda lină din Bosfor (B, 3).

Metafora adejectivală se manifestă gramatical doar ca formă de determinare, prin epitet cu valoare metaforică plasat în sintagma nominală (substantiv sau adjectiv) ori – mai rar – în sintagma verbală (adverb); vezi ex. *supra*, sub **3.1.3**. Mai aproape de structura metaforelor explicite se situează unele epitete metaforice exprimate apozitiv, prin substantiv în nominativ; tipul, ilustrat mai târziu de poezia lui Eminescu, apare deocamdată extrem de rar: *natura ... fecioară* (H, 53). Au o redusă frecvență, epitetele metaforice exprimate prin substantiv precedat de prepoziție, ele constituind una dintre figurile care revin cel mai des în aceeași formă la scriitori diferiți; stereotipiile se fixează cam în jurul acelorași determinări: *de aur, de argint, de aramă, de azur.*

O ultimă observație privind structura sintactică a metaforei are în vedere construcțiile dezvoltate în serii, ***metaforele în lanț***. Și acestea sunt puțin numeroase, deși se pot identifica exemple la fiecare dintre cei patru scriitori: Ce-mi fuse oare *a ta iubire*? *Floare* sau *umbră, vis, nălucire*? / Ah! *izvor* vecinic *de* lung *suspin* (H, 13); O altă *auroră* în sufletu-mi *lucește*, / *Rază necunoscută* de-a altor lumi ziori (H, 46).

Metafora în serie semantic-coerentă se întâlnește uneori la Alecsandri, care prefigurează prin sfera cosmică-astrală, metafora amplă din postumele eminesciene: Mii de **stele** argintii / În *nemărginitul templu* ard ca **vecinice făclii**. / **Munții** *sunt a lui* **altare**, **codrii organe sonoare** / Unde crivățul pătrunde scoțând **note**-ngrozitoare (Al, I, 353).

3.4.2. Transpunerile de sens se produc, în asocierea metaforică, în următoarele variante:

(1) [*Concret*] → [*Abstract*]: metaforele abstractizante, foarte rare în poezia romantică din prima generație; dacă la Eminescu vor putea fi identificate unele exemple de astfel de abstractizări ale unor substantive concrete, romantismul acestei faze incipiente se limitează încă la metafore concrete, în parte sub influența poeziei populare, care nu acceptă abstractizarea metaforică: *Viața ta e luptă* grozavă, nemblânzită, / *Iubirea* – vecinic *chin* (Alex, 104); Ia-mi *suferințe* aspre, turbate, / De adânci *chinuri* vecinic *izvor* (Alex, 101). Se poate observa, chiar în exemplele de mai sus, că sensul concret al unuia dintre termeni este discutabil, căci în context ei tind spre valori abstracte (*luptă, chin*).

(2) [*Concret*] → [*Concret*]: metaforele concretizatoare, categoria cea mai bine reprezentată în poezia epocii; ea întrunește, în această determinare globală și generală, subspeciile metaforei personificatoare, sinestezice și hiperbolizante. Este de remarcat și faptul că din această categorie fac parte și metaforele împrumutate direct sau doar inspirate din poezia populară, prezente mai ales la Bolintineanu și în primele volume ale lui Alecsandri: pe-*ale feții* albe *garoafe* dulci (B, 12); *ochi de foc* (B, 3); *umeri de crin, stele de aur* (B, 9) – ultimele 2 exemple sunt epitete metaforice.

Și în această categorie există metafore devenite „clișee", dar posibilitatea inovării este mult mai mare: O sprintenă *corvetă*, un răpide-*alcyon* (Al, I, 346); cerne *norii de zăpadă*, / Lungi *troiene călătoare* adunate-n cer grămadă (Al, I, 349); *gura*, grațios *rubin* (B, 3); *P-al ei pat d-azur* plecată / *Luna* râde cu amor (B, 34).

Dominanta numerică a acestei categorii o constituie ***metaforele personificatoare***: *Luna râde cu amor* (B, 34); P-*a dealului sprinceană*, pe *fruntea*-i cea râpoasă (H, 47); *Veneția, regină* ce-n marea se oglindă (Al, I, 346); Privesc *focul, scump tovarăș*, care *vesel* pâlpâiește (Al, I, 354), Și pe *soare, falnic oaspe*, îl salută (Al, I, 377).

Metaforele sinestezice îmbină în sintagmă termeni aparținând la două domenii senzoriale diferite; în afara epitetului – uneori doar accidental – sinestezic, sinesteziile sunt încă extrem de rare în poezia românească: pe care *alba lună / Revarsă-un val de aur ce curge* printre flori (Al, I, 346) – asociere între domeniile vizual și tactil.

Metafora hiperbolizantă este proprie retorismului lui Gr. Alexandrescu, dar scriitorul nu abuzează de hiperbola romantică: Crezi tu că pentru tine *răsare sau sfințește* / Acel *uriaș falnic, al zilii domnitor*? (Alex, 105). O combinație cu metafora personificatoare se realizează într-o construcție metaforică implicită, în serie, apropiată ca sens de simbol: Când *vulturul Daciei* cu fruntea-ncoronată, / Și *duhul răzbunărei* cu manta-i sângerată / *Da semnul* biruinței și calea ne-arăta! (Alex, 83) [„Mihai Viteazul!"].

(3) [*Abstract*] → [*Concret*]: metaforele plasticizante, prin intermediul cărora o abstracțiune se concretizează, categorie proprie spiritului romantic înclinat către spectaculos. Sferele unor abstracte se apropie într-o figurație specifică epocii, prin asociere cu termeni aparținând realității înconjurătoare, decorativă sau animată: *aripile vremii* (H, 45); Și rea e *bănuiala! un vierme al vieții* (id.); *vântul soartei* (H, 30); *a patimilor râpă* (H, 47); *plumbul datoriei* (H, 22).

(4) [*Abstract*] → [*Abstract*]: menținerea expresiei metaforice exclusiv în zone semantice abstracte duce aproape întotdeauna la metafore lipsite de putere expresivă;

niciodată, însă, ca în această perioadă în care poezia trăia prin caracterul său discursiv şi oratoric, metaforele abstracte n-au fost mai aproape de stereotipie: L-a *vieţii-mi* viforoase prea liniştit *apus* (H, 47); *La toamna vieţii* plină-n nevoi (H, 14); Atunci inima-mi zboară la *raiul vieţii* mele, / La *timpul* mult ferice în care-am suferit (Al, I, 347); În zădar, *urgie crudă* [„iarnă”] / Lungeşti noaptea-ntunecoasă (Al, I, 357); *demonul geloziei* (H, 38); *Ura-i îmi era pace şi dragostea-i osândă* (ib.).

Metaforele abstractizante (la unul sau la ambii termeni) nu sunt, după cum se poate observa, specifice spiritului legat de contingent al lui Alecsandri. Ele caracterizează, în primul rând, expresia clasicizant-generalizantă a lui Heliade-Rădulescu şi, în mai mică măsură, metafora lui Gr. Alexandrescu. D. Bolintineanu se situează pe o poziţie aparte, refuzând practic inovaţia metaforică şi limitându-se la câteva formule-tip inspirate de lirica populară şi cantonate, de aceea, în zone metaforice concrete.

4. Concluzii

Descrierea, în evoluţie, a limbajului figurativ din poezia „primei generaţii” romantice poate constitui ocazia pentru formularea unor trăsături generale, comune mai multor autori, dar şi pentru degajarea unor concluzii care privesc expresia lor individuală în opera poetică.

Se pot distinge, astfel, două direcţii esenţiale, corespunzând de fapt la două perioade succesive din evoluţia romantismului, faze ilustrate în literatura română de scriitorii pe care i-am ales pentru demonstraţie.

I. Heliade-Rădulescu şi Gr. Alexandrescu se dovedesc şi la o analiză bazată pe alte considerente decât cele general-stilistice sau literare, reprezentativi pentru zona expresiei retorice a romantismului. Trăsătura este aparentă nu numai la nivelul figurilor sintactice, ci şi în structura semantică şi gramaticală a tropilor: comparaţia abstractizantă concurată de cea concretă, epitetele generalizator şi ornant stereotipizate, personificarea frecventă, metaforele extinse asupra unor contexte ample etc.

Gr. Alexandrescu a trasat, în poezia din perioada 1830–1860, liniile generale ale limbajului poetic retoric, comune în bună măsură cu poeţii contemporani lui şi preluate, într-o primă perioadă, de poezia lui Eminescu; această caracteristică reprezintă principala sa inovaţie în limbajul poetic al epocii. E adevărat că Gr. Alexandrescu nu este singurul scriitor la care se întâlnesc frecvent elementele de expresie ale retorismului – de sursă multiplă, clasicizantă şi romantică; dar poezia sa filosofică s-a pretat mai bine la formele bazate pe contexte largi, în fraze ample, pe care construcţiile sintactice specifice retorismului le presupun. Numai poezia lui Heliade-Rădulescu s-a dovedit, în epocă, la fel de aptă dezvoltării formelor sintactice retorice[13]. Dar Gr. Alexandrescu realizează, în limbajul poeziei filozofice, o unitate remarcabilă între nivelul *sintactic*, acela *al figurilor* şi *versificaţie*, unitate care la Heliade nu există în aceeaşi măsură. Versul larg, preluat din modelele de versificaţie ale romantismului şi reprezentând, uneori, modificări faţă de formele prozodice ale lui Heliade – care îl influenţase[14] –, vers introdus masiv de Alexandrescu în poezia românească, este în perfectă concordanţă cu desfăşurările retorice pe strofe întregi ale repetiţiilor, paralelismelor sau figurilor bazate pe adresare.

D. Bolintineanu şi – mai mult încă – Alecsandri uzează mai puțin de retorism, aflându-se, în schimb, în mai mare măsură sub influența poeziei populare, atât în reprezentarea şi ponderea nivelurilor figurative, cât şi în formele prozodice[15]; ei aduc, în poezia din epoca 1830–1860, nota exotică pe care alți scriitori contemporani lor n-au cultivat-o. Dacă Gr. Alexandrescu putea fi considerat, din unele puncte de vedere, un scriitor care face excepție de la limbajul curent al epocii, Bolintineanu este, dimpotrivă, reprezentativ pentru caracteristicile fundamentale ale acestuia şi, în consecință, mai supus manierismului figurativ.

În sfârşit, nota specifică a poeziei lui V. Alecsandri o constituie faptul că el se situează permanent – în această fază de început din evoluția limbajului poetic romantic – pe poziția scriitorului care inovează. Stilul său se dovedeşte a fi cel mai modern, versificația sa cea mai fluentă, iar la nivel figurativ se poate demonstra în fiecare sector al poeziei lui Alecsandri un echilibru cu totul personal între stereotipie – care e departe de a lipsi – şi inovație – care predomină.

NOTE

[1] Pentru stabilirea surselor preromantice ale poeziei lui Heliade-Rădulescu, v. notele lui D. Popovici la I. Heliade-Rădulescu, *Opere*, Bucureşti, FRLA, 1940, vol. I şi Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, Bucureşti, Minerva, 1972, pp. 542–574; v. şi notele lui I. Fischer la Gr. Alexandrescu, *Opere*, Bucureşti, ESPLA, 1957, pp. 409–568. Pentru sursele din secolul al XVIII-lea ale poeziilor lui C. Negruzzi, v. D. Păcurariu, *Clasicismul românesc*, Bucureşti, Minerva, 1971, pp. 91–100 şi *Clasicism şi tendințe clasice în literatura română*, Bucureşti, Cartea Românească, 1979, pp. 191–194.

[2] Dintre cercetările mai importante, amintim: Mihai Vornicu, *Despre poezia ruinelor*, în *Structuri tematice şi retorico-stilistice în romantiamul românesc*, Bucureşti, EARSR, 1976, pp. 31–91 şi Roxana Sorescu, *Metamorfoze ale liricii erotice, ibid.*, pp. 93–145; L.Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*; Bucureşti, Minerva, 1971, pp. 150–209; Mihai Dinu, *„E uşor a scrie versuri...". Mic tratat de prozodie românească*, Bucureşti, Editura Institutului Cultural Român, 2004, pp. 161–162.

[3] Pentru numele scriitorilor utilizăm siglele: Al – V. Alecsandri, Alex – Gr. Alexandrescu, B – D. Bolintineanu, H – I. Heliade-Rădulescu. Trimiterile din paranteză notează pagina în următoarele ediții: Gr. Alexandrescu, *Opere*, ed. îngrijită de I. Fischer, Bucureşti, ESPLA, 1957; V. Alecsandri, *Poezii*, vol. I–II, ed. îngrijită de G. C. Nicolescu, Bucureşti, ESPLA, 1955; D. Bolintineanu, *Opere alese*, vol. I, ed. îngrijită de Rodica Ocheşanu şi Gh. Poalelungi, Bucureşti, EL, 1961; I. Heliade-Rădulescu, *Opere*, vol. I, ed. critică de Vl. Drimba, Bucureşti, EL, 1967.

[4] Ediție alcătuită prin reluarea unor poezii publicate anterior – *Suvenire şi impresii. Epistole şi fabule.*

[5] V. şi Paula Diaconescu, *Elemente de istorie a limbii literare moderne*, partea a II-a, Bucureşti, TUB, 1975, pp. 31–38, 47–55.

[6] V. considerațiie asupra diverselor categorii de epitete la Tudor Vianu, *Epitetul eminescian*, in *Studii de stilistică*, Bucureşti, EDP, 1968, pp. 158–159; pentru limbajul figurativ al epocii, Mihai Zamfir, *Retorica poeziei romantice româneşti*, in *Structuri tematice şi retorico-stilistice în romantismul românesc*, loc.cit., pp. 163–165, 171–172; Paula Diaconescu,*Epitetul în poezia română modernă*, SCL XXIII (1972), 2, pp. 135–146; 3, pp. 247–270.

[7] V. Gh.Vrabie, *Retorica folclorului*, Bucureşti, Minerva, 1978, pp. 101–109; Ovidiu Bârlea, *Poetică folclorică*, Bucureşti, Univers, 1979, pp. 40–62.

[8] O analiză a epitetului din multiple puncte de vedere (categorii morfologice, structură sintactică, tipuri semantice) realizează Gh.Chivu, *Epitetul în opera scriitorilor romantici români*, in *SLLF*, III, 1974, pp. 9–46; ca şi în majoritatea exemplelor noastre, autorul constată că epitetul exprimat prin adjective constituie categoria morfologică cea mai bine reprezentată în prima fază a romantismului.

[9] *Ibid.*, p. 43.

[10] V. Gh. Chivu, *Comparaţia în opera scriitorilor romantici români*, LR XXIII (1974), 6, pp. 467–498. Pentru o paralelă cu comparaţia folclorică, v. I. Coteanu, *Stilistica funcţională a limbii române*, vol. I, Bucureşti, EARSR, 1972, pp. 128–159; Gh.Vrabie, *op. cit.*, pp. 109–116; Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, pp. 100–123.

[11] Gh.Chivu, *op.cit.*, p. 498.

[12] O analiză a metaforei în perioada 1830–1860 la Gh. Chivu, *Metafora în opera scriitorilor romantici români*, LR XXII (1973), 3, pp. 217–239; v. şi Mihai Zamfir, *op. cit.*, pp. 169–170; Felicia Şerban, *Aspectul structural şi gramatical al metaforei în poezia lui V. Alecsandri*, CL XI (1966), pp. 299–308. Pentru elementele comune între structura gramaticală ori câmpurile lexico-semantice predilecte ale metaforei din epocă şi structura metaforei populare, v. Lidia Sfârlea, *Formele metaforice în folclorul românesc. Încercare de descriere tipologică*, în *SLLF*, III, 1974, pp. 141–183; Monica Brătulescu, *Câteva tipuri de metaforă în folclor*, in *Studii de poetică şi stilistică*, Bucureşti, EL, 1966, pp. 81–93; Gh. Vrabie, *op. cit.*, pp. 117–133; Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, pp. 78–94.

[13] V. Paula Diaconescu, *Elemente de istorie a limbii literare moderne*, partea a II-a, loc. cit., pp. 28–38.

[14] L. Gáldi, *op. cit.*

[15] Pentru o analiză a figurilor retorice în opera lui Bolintineanu, v. C. Cruceru, *Limba şi stilul scrierilor lui D. Bolintineanu*, *SILRL*, II, pp. 126–136.

PROZA NARATIVĂ ROMANTICĂ: TIMP, PERSOANĂ, MODALITĂŢI NARATIVE ŞI STRUCTURI COMPOZIŢIONALE (GH. ASACHI, I. GHICA, M. KOGĂLNICEANU, C. NEGRUZZI, D. BOLINTINEANU, N. BĂLCESCU, AL. ODOBESCU, N. FILIMON, M. EMINESCU)

1. Introducere

Analizăm proza narativă din perioada modernizării stilului beletristic urmărind cronologic dezvoltarea şi complicarea procedeelor formale de expresie a naraţiei. Identificând componentele situaţiei narative (timp, persoană, modalitate), precum şi configurarea anumitor trăsături compoziţionale, realizarea lor în variante diferite şi repartizarea în ansamblul operei diferiţilor autori, vom putea ajunge la o prezentare sintetică asupra începuturilor prozei româneşti moderne; aceasta va cuprinde observaţii privitoare la statutul diverselor tipuri compoziţionale specifice fiecărui autor, dar şi la formulele care au circulat, în compoziţia narativă, de la un scriitor la altul; uneori, va fi posibilă şi determinarea influenţelor dominante asupra formelor naraţiei româneşti din acest prim moment al modernizării sale. Reamintim câteva concepte esenţiale privitoare la naraţie, pe care le vom folosi în cursul acestui capitol.

1.1. În acord cu teoria lui Gérard Genette[1], definim naraţia[2] ca pe o formă de discurs raportat (oral sau scris), care integrează relatarea unei succesiuni de evenimente, reale ori fictive, de interes uman, în unitatea aceleiaşi acţiuni. Trei condiţii sunt, aşadar, obligatorii pentru realizarea naraţiei: a) trebuie să existe, în povestirea evenimentelor, o *secvenţă* corespunzătoare desfăşurării lor, ceea ce introduce ideea unei subordonări temporale; fără *succesiune*, nu există naraţie, ci relatare momentană sau eternă, descriere (tablou, scenă, portret), deducţie, efuziune lirică etc.; b) pentru ca un text să fie narativ, el trebuie să cuprindă transpunerea verbalizată a unei *acţiuni unitare*; fără unitate, nu avem a face cu naraţie, ci cu o simplă cronologie – enunţare a unor fapte necoordonate între ele: glose, prezentări, schiţe ori scene izolate; c) evenimentele relatate trebuie să se desfăşoare într-un *cadru spaţio-temporal* precizat, iar *structurarea spaţială şi cea temporală* sunt determinări specifice universului uman; aparentă excepţie de la această condiţie, fabula prezintă ca personaje animale/ plante/ obiecte, dar acestea nu sunt decât figurări simbolice (şi metonimice) ale unei tipologii umane eterne. Din definiţie rezultă, deci, trei componente ale situaţiei narative: *timpul, persoana* şi *modalitatea/ modul* (să se observe legătura cu categoriile gramaticale, transpuse astfel în studiul naratologic).

Într-o primă parte a analizei, aplicabilă mai ales formelor incipiente ale narației moderne (*infra*, 2), vom privi textul narativ ca pe o formă particulară de enunț, rezultat al procesului de enunțare, procedeu care oferă avantajul de a apropia studiul prozei narative de elementele formale specifice expresiei sale[3]. În acest scop, păstrăm distincția „tradițională" dintre cele două *planuri primare* ale narației: *al autorului/ naratorului* , care povestește utilizând în relatare stilul indirect, și *al personajelor* , în care acestea sunt prezentate, în principiu, fără medierea autorului și introduc în text stilul direct. Potrivit funcției și procedeelor dezvoltate în spațiul lor, aceste două planuri au mai fost numite *planul narației* – cel al autorului/ narator și *planul reprezentării* – cel al personajelor, reactualizări ale categoriilor platoniciene de *diegesis* (povestirea pură) și *mimesis* („imitația" perfectă). De aceea, în secțiunea inițială a capitolului de față, utilizăm ca unități minimale *stilurile vorbirii*, realizabile în enunțul narativ, ținând seama de faptul că o distribuție diferită a acestora sau introducerea unor forme intermediare ori mixte coincide cu evoluția narației atât în proza europeană a secolelor precedente, cât și în proza românească din secolul al XIX-lea.

1.2. Element constitutiv al situației narative, **timpul** reprezintă o componentă esențială a narației, statuată de dubla perspectivă temporală pe care aceasta o presupune: există, în procesul narării, timpul *evenimențial/ al istoriei* reale sau fictive și timpul *narativ*, al povestirii propriu-zise. Timpul narativ urmează întotdeauna timpului istoriei și nu coincide ca durată cu acesta (cu excepția-limită a unor experimente literare moderne): narația poate concentra (mai rar – dilata) și poate interverti secvența unităților fragmentare ale evenimentului povestit. De aici rezultă trei posibilități de analiză a textului narativ din perspectivă temporală, corespunzând la trei valori ale timpului narativ: *ordinea, durata* și *frecvența.*

1.2.1. Ordinea[4] rezultă din dualitatea temporală descrisă mai sus: în timpul narativ, secvența lineară t_1, t_2 , t_3 ..... t_n a evenimentelor povestite – ținând de diegeză – nu este întotdeauna respectată, astfel încât un anumit element al seriei își poate schimba locul față de succesiunea inițială, aceasta devenind discontinuă: t'_3, t'_2, t'_1 ..... t'_n; cauza poate, astfel, urma efectului în relatare ori deznodământul unei narații poate apărea la începutul acesteia, urmarea fiind constituită de o reluare (ordonată sau nu) a povestirii (tehnica cinematografică și narativă a *flash-back*-ului). Aceste deliberate dezorganizări – în corpul narației – ale ordinii temporale au fost numite ***a(na)cronii*** și se manifestă ca ***analepsă*** (întârziere, evocare ulterioară a unui eveniment anterior) și ***prolepsă*** (anticipare narativă, povestire sau evocare în avans a unui eveniment ulterior). Întoarcerile în timp și anticipările constituie o trăsătură definitorie a narației moderne, deși exemple de discontinuitate temporală pot fi descoperite din Antichitate până în literatura Renașterii ori în epoca romantică. Vom vedea că tulburarea succesiunii lineare a timpului există, în narația românească, de la primele nuvele ale lui C. Negruzzi (*Zoe, O alergare de cai, Alexandru Lăpușneanul*, texte total sau parțial construite în acronie) până la romanele din secolul XX ale lui Camil Petrescu.

Conceptul de **a(na)cronie** a fost definit de G. Genette[5]: acesta îi adaugă și o variantă graduală, **acronia**, căreia îi rezervă sensul de dezordine totală a secvenței

narative în raport cu conținutul relatat, ceea ce determină în text o nelimitată autonomie temporală[6].

Dintre cele două forme de tulburare a secvenței temporale, cea mai frecventă este **analepsa** – evocare *ulterioară, retrospectivă* a unui eveniment situat anterior punctului în care se află desfăşurarea fluxului narativ. Narația retrospectivă a devenit, în timp, un procedeu canonic al povestirii, întâlnit în toate perioadele istoriei literare: referindu-se la a(na)cronia inițială din *Iliada*, G. Genette susține că începerea narației în mijlocul desfăşurării evenimentelor – *in medias res* – urmată de o întoarcere explicativă în urmă constituie un *topos* formal al genului epic. Prezentarea, în secvența narativă, a efectului înaintea cauzei /explicării acestuia reprezintă de asemenea o formă de analepsă. Analepsele pot fi *externe* – inserții narative ce rămân exterioare narației primare, având un statut incomplet integrat în cadrul acesteia, şi *interne* – inserții plasate în cadrul narației primare şi aflate în relație cu cu trama narativă de bază (obişnuitele „întoarceri în timp" frecvente – cum vom vedea – în proza modernă românească).

Prolepsa reprezintă o formă opusă față de precedenta: ordinea din text a evenimentelor narate este tulburată prin *anticipare*, prin evocarea sau introducerea în narația primară a unor pasaje referitoare la momente posterioare din secvența evenimentelor povestite. Astfel de anticipări au funcția de a menține atenția cititorilor prin aluzii la desfăşurarea ulterioară a secvenței narative. Mult mai puțin frecventă decât analepsa, prolepsa se realizează de obicei prin fraze ca: *Această întâmplare va avea o deosebită importanță asupra desfăşurării evenimentelor*. Ca şi analepsele, prolepsele pot fi *interne* sau *externe* planului narației primare; epilogul anticipat poate fi considerat, de exemplu, o formă de prolepsă (*Abia câțiva ani mai târziu avea să priceapă că fără să ştie, cu o singură frază, în clipa aceea îşi condamnase iubitul la moarte*).

Forma de legătură dintre ordinea temporală şi durata relatării o reprezintă, în analiza naratologică, **amplitudinea**[7] – dimensiunea textuală a unei acronii. Amplitudinea analepsei este întotdeauna mai mare decât aceea a prolepsei; în economia narațiilor perioadei moderne, ea ajunge să fie practic nelimitată: fragmente ample din povestiri sau nuvele, capitole întregi de roman pot relata retrospectiv o secvență de evenimente anterioare, intervertindu-le ordinea şi pulverizând secvențialitatea temporală. Şi în proza din secolul al XIX-lea există asemenea compoziții extinse (vezi, de exemplu, cele trei capitole retrospective din mijlocul nuvelei lui V. Alecsandri *Mărgărita*), dar procedeul va fi exploatat la maximum abia în proza interbelică, de Camil Petrescu în special (*infra*, capitolul IX).

1.2.2. Durata[8] se analizează în structura narației ca rezultat al amintitei dualități temporale: timpul istoriei povestite este, în mod obligatoriu, mai întins decât timpul narativ. „Gradul zero" ar fi reprezentat de suprapunerea exactă a duratelor istoriei şi narațiunii, într-o viteză constantă, dar acesta nu e niciodată atins. În narație, o durată de câțiva ani poate fi comprimată în câteva fraze, aşa cum procedează C. Negruzzi în nuvela *Alexandru Lăpuşneanul*: *La moartea părintelui ei, bunului Petru Rareş, care – zice hronica – cu multă jale şi mâhniciune a tuturor s-au îngropat în sf. Monastirea Probota, zidită de el, Ruxanda rămăsese, în fragedă vrâstă, sub tuturatul a doi frați mai mari, Iliaş şi Ştefan. Iliaş, urmând în tronul părintelui său, după o scurtă şi desfrânată domnie, se*

duse la Constantinopol, unde îmbrăţoşă mahometismul şi în locul lui se sui pe tron Ştefan. Acesta fu mai rău decât fratele său; [...] Boierii, care, cei mai mulţi, era încuscriţi cu polonii şi cu ungurii, se supărară şi, corăspunzându-se cu boierii pribegi, hotărâră peirea lui. [...] Astfel gingaşa Ruxanda ajunsesă a fi parte biruitorului; ori, dimpotrivă, în cursul naraţiei pot interveni pauze care încetinesc ritmul narativ, dilatând timpul într-o perspectivă care poate aparţine, la un moment dat, personajului.

Din perspectiva duratei, intervine în analiza naratologică **viteza** narativă, raport între o măsură temporală şi una spaţială, definită de G. Genette drept „relaţie între o *durată*, aceea a istoriei, măsurată în secunde, minute, ore, zile, luni şi ani, şi o *extensiune*, aceea a textului, măsurată în rânduri şi în pagini"[9]. Timpul istoriei (al evenimentelor povestite) nefiind identic cu timpul relatării, tendinţa de a le suprapune, ca şi aceea de a le diferenţia, ţin de viteza narativă, care imprimă naraţiei un anumit ritm; poate rezulta o dilatare temporală (ca în romanul *Ulysses* de J. Joyce, a cărui acţiune relatată în câteva sute de pagini acoperă o durată de 24 de ore, dar, de obicei, se poate citi doar într-un timp mai îndelungat) sau, dimpotrivă, o concentrare a timpului istoriei, situaţie mult mai frecventă în proza clasică, de la romanele lui Balzac la *Război şi pace* de Tolstoi.

Naraţia capătă astfel un ritm, ce poate fi realizat din perspectiva duratei, sub două forme de asemenea complementare: **izocronie** şi **anizocronie.**

Izocronia presupune o concordanţă ideală, perfectă, între cele două „timpuri", care nu coincid niciodată în practica narativă. Problema isocroniei se pune diferit în planurile narative de bază, al autorului şi al personajelor: egalizarea relativă a duratei evenimenţiale cu durata narativă se produce mai ales în dialog şi în monolog – situaţii de prezentare directă a personajelor; în planul autorului, care „povesteşte", isocronia survine însă foarte rar. Naratorul/ autor poate extinde, uneori, artificial povestirea, astfel încât durata acesteia ajunge să coincidă, cel puţin aproximativ, cu timpul evenimenţial. Astfel de exemple sunt însă rare; în literatura română, Camil Petrescu a utilizat procedeul în romanul său *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, favorizat de faptul că planul autorului este integral construit ca naraţie monologată aparţinând protagonistului.

Anizocronia este tehnica opusă izocroniei, procedeu ce presupune lipsa de concordanţă dintre timpul evenimenţial şi cel narativ: aşa cum observam, în condiţii normale timpul naraţiei este mai rapid decât timpul istoriei, pe care povestirea tinde să-l comprime. Anizocronia nu reprezintă, însă, doar o reducţie temporală; ea explică şi variaţiile ritmice pe care diverse tehnici narative le introduc în text: *pauza* (realizată uneori ca descriere); *rezumatul* (comprimare a unei perioade ample de timp într-un spaţiu restrâns din text, uneori într-o singură frază): *N-am mai auzit de el vrun an. Într-una din zile, primesc o scrisoare din Copenhaga* (Eminescu); *elipsa* (omisiune a unor elemente din secvenţa narativă, fie definitivă, fie pentru a fi plasate în alt punct al relatării, alterând ordinea lineară); *extensiunea* (opusă elipsei, amplificare temporală care apropie textul de isocronie); *digresiunea* (întrerupere momentană a naraţiei, spaţiu în care autorul formulează comentarii/reflexii, uneori cu caracter teoretic, asupra evenimentelor în curs). Este evident faptul că toate aceste forme narative, care apar de regulă în planul autorului, marchează o puternică prezenţă a acestuia în text, motiv pentru care ele sunt mai frecvente în proza considerată „subiectivă" (romanul psihologic şi de analiză).

1.2.3. Ultim element aparţinând temporalităţii textului, **frecvenţa** notează un raport de repetiţie între naraţie şi istorie [10]: un eveniment poate fi povestit o singură dată în cursul unei naraţii, dar se poate de asemenea repeta, eventual redat din *perspective* diverse ori reluat în momente variate ale secvenţei narative; procedeul este utilizat cu precădere în romanul epistolar (vezi *infra* analiza romanului *Manoil* de D. Bolintineanu), dar apare şi în romanele de analiză din secolul XX. Se identifică, astfel, în text segmente iterative alternate cu altele singulative (majoritare) şi jucând faţă de acestea un rol secundar, întrucâtva apropiat de funcţia descrierii.

1.3. Persoana este considerată, alături de timp, componentă esenţială a situaţiei narative. Ca şi timpul, persoana narativă reprezintă o transpunere a categoriei gramaticale în analiza structurii naraţiei; utilizarea ei variată presupune mai multe perspective şi permite chiar schiţarea unei tipologii a textelor[11].

1.3.1. Caracterul **personal** sau **a-personal** al naraţiei tradiţionale depinde de persoana gramaticală la care este redactat textul: preponderenţei uneia sau alteia dintre persoane îi corespund, în enunţul narativ, structuri diverse (tipologice, uneori legate şi de specia literară). Astfel, persoanele I şi a II-a imprimă enunţului un caracter personal, iar persoana a III-a (în gramatică – persoana „non-persoanei") – un caracter a-personal. În mod normal, se narează la persoanele I şi a III-a. Naraţiile la persoana I sunt: *memorialistică* (*Amintirile* lui Creangă, de exemplu), *autobiografică* (jurnalele intime, nu neapărat ficţionale), *scrisoarea literară* ca specie (*Scrisorile* lui C. Negruzzi fără interlocutor determinat ori *Scrisorile* lui I. Ghica adresate lui V. Alecsandri ş.a.); în terminologia lui G. Genette, tipul de naraţie la persoana I este numit *homodiegetic*. Naraţiile la persoana a III-a sunt cele „obiective", predominante în nuvela şi în romanul tradiţional; totodată, fragmente de enunţ la persoana a III-a există în oricare alt text narativ, inclusiv în relatarea memorialistică/ autobiografică, atunci când referentul este altul decât naratorul înuşi; în terminologia lui G. Genette, naraţia la persoana a III-a este o naraţie *heterodiegetică*[12]. Trebuie, totuşi, observat faptul că naraţie absolut obiectivă nu există: orice povestire (inclusiv cea la persoana a III-a) este întrucâtva personală şi reflectă, mai mult ori mai puţin explicit, viziunea autorului/ narator; din această perspectivă, persoana I nu marchează în plus decât *prezenţa* acestuia ca personaj menţionat în text, spre deosebire de persoana a III-a, care indică *absenţa* ca personaj a autorului. Persoanei a II-a îi revine, în naraţia tradiţională, adresarea/ replica şi de aceea ea apare mai ales în planul personajelor. Deşi iese, în principiu, din spaţiul textului *relatat*, persoana a II-a a fost totuşi utilizată fragmentar în povestirea clasică, deschisă prin *adresarea* către cititor – prezentă şi la începuturile prozei moderne româneşti.

1.3.2. Tipologia de mai sus presupune chiar o repartiţie cronologică în istoria naraţiei universale, iar alternanţa de persoană narativă reprezintă sursa unor frecvente trucaje compoziţionale moderne. Naraţia memorialistică sau cea fals-memorialistică (vieţile romanţate povestite de protagonist, romanul epistolar, tehnica jurnalului „găsit" etc.) au dominat secolul al XVIII-lea şi o parte din secolul al XIX-lea, iar tipul de adresare iniţială către cititor, la persoana a II-a, era frecvent în povestirea clasică ori

clasicizantă. Jocul categoriei gramaticale a persoanei a presupus, istoric, încă o modificare – creşterea importanţei *personajului* în structura narativă, în perioada de după Renaştere: tipologia schematică, în care personajele abia se desprind de *prototipuri* caractereologice, a fost specifică naraţiei renascentiste (vezi, de exemplu, observaţiile lui Tzvetan Todorov din *Gramatica Decameronului* de Boccaccio, unde nu se disting întotdeauna personaje propriu-zise, ci caractere / funcţii / agenţi: călugărul depravat, femeia isteaţă, văduva, bărbatul înşelat, curteanul înţelept etc.[13]; abia iluminismul şi apoi romantismul, care preiau totuşi o parte dintre tehnicile narative ale perioadei precedente, inovează în materie de individualizare a personajului.

Persoana este şi factorul prin intermediul căruia se înregistrează eventuala schimbare de narator în cursul povestirii. Astfel se izolează ca specii *romanul epistolar*, cu naratori diferiţi – autorii scrisorilor –, şi *„povestirea în povestire" / „povestirea cu cadru"*, în care relatările succesive aparţin fie aceluiaşi narator (eventual personaj el însuşi, ca în *O mie şi una de nopţi* – prototipul „povestirii cu cadru"), fie la personaje-naratori diferite, ca în realizările modernizate ale speciei (G. Boccaccio, *Decameronul* ori M. Sadoveanu, *Hanul Ancuţei* şi *Divanul persian*).

Un alt component al situaţiei narative, suprapus în parte peste acela de persoană, este **vocea**[14]. În structura naraţiei, vocea narativă acoperă un câmp mai larg decât cel determinat de extensia persoanei (gramaticale): identifică autorul, naratorul şi distincţia/ suprapunerea acestora în povestire (vezi *infra*, realizările stilului indirect liber); relevă relatarea din perspectiva unui personaj; are în vedere comentariul naratorului/ unui personaj situat în afara evenimentelor relatate; stabileşte raportul dintre personaj şi narator; marchează formal în text prezenţa receptorului (prin mărcile adresative, specifice funcţiei fatice) etc.

1.4. În sfârşit, **modul/modalitatea** se prezintă ca o componentă narativă mai puţin legată de categoria gramaticală propriu-zisă, factorul care are în vedere adoptarea unei anumite *perspective* asupra istoriei povestite[15]. Modalitatea narativă priveşte: procedeele de realizare a *incipit*-ului narativ; prezenţa/ absenţa mărcilor formale ale naratorului în naraţie; distanţarea acestuia de evenimentele povestite, până la substituirea naratorului de către personaj, în anumite părţi ale enunţului.

Punct important în structura naraţiei, **incipit**-ul constituie momentul intrării în povestire, în care se produce trecerea de la lumea reală a istoriei la lumea ficţională, cum susţinuseră reprezentanţii Şcolii formaliste ruse. În acest sens, o problemă mult discutată în naratologie priveşte dimensiunea *incipit*-ului: el poate fi constituit dintr-o propoziţie/ frază, dintr-un dialog (coincidând cu intrarea în mijlocul acţiunii) ori, la limită, dintr-un întreg capitol. Rolul textual al *incipit*-ului era, în naraţia tradiţională, acela de a stabili coordonatele spaţio-temporale ale întregului text, ca şi de a prezenta, în linii generale, personajele – funcţie ilustrată amplu de proza secolului al XIX-lea pe care o analizăm. Mai târziu, în secolul XX, naraţia modernă va utiliza *incipit*-ul şi ca procedeu auxiliar în alterarea ordinii temporale lineare: acţiunea poate fi declanşată brusc, în mijlocul istoriei, iar clarificările privind condiţiile desfăşurării sale îşi vor găsi locul abia după acest început *ex abrupto*. Uneori, fragmentul care joacă rol de *incipit* poate reprezenta o construcţie anticipativă, cuprinzând un rezumat al acţiunii, desemnarea temei şi chiar (cel puţin aluziv) deznodământul. Indiferent de formula adoptată, *incipit*-ul unei naraţii

rămâne esențial în surprinderea trăsăturii stilistice dominante a operei, în marcarea originalității ei; de aceea, analiza modalității de intrare în narație se dovedește întotdeauna profitabilă în naratologie.

Modalitatea mai dă socoteală, totodată, de ansamblul problemelor relative la organizarea informației narative, în raport cu *timpul* și *vocea*; diferența fundamentală dintre *narație/relatare* și *reprezentare* ține, de asemenea, de modalitate: prima se definește prin povestirea atribuită autorului, cealaltă dramatic, întrucât aparține părților dialogate ale enunțului. Pornind de la această opoziție, într-o accepție mai largă, de modalitatea narativă ține cuplul ***discurs raportat/ discurs direct***, precum și, implicit, formele compoziționale impuse de el în text (stilurile *direct, indirect, direct legat, direct liber* și *indirect liber*), în măsura în care acestea marchează o anumită manieră de redare a acțiunii: *directă* – prin dialog, monolog sau monolog interior, *indirectă* – prin stilul indirect al naratorului ori *mixtă* – prin relativizarea/ opacizarea vocii narative sub forma stilului indirect liber. Ambiguizarea narației prin amestecul de stiluri are drept scop voalarea autorului real al unui (fragment de) enunț narativ și, totodată, ștergerea limitei clare dintre planurile narative tradiționale.

Impunerea unei anumite perspective/ punct de vedere de către autorul/ narator are drept consecință, în realitatea textuală, existența unei anumite **focalizări**[16]: aceasta marchează o restricție de „câmp vizual", o selecție a informației narative în raport cu ceea ce naratologia tradițională numește omnisciența/ informația completă a autorului, după care omniscient devine lectorul. Într-o paralelă cu terminologia utilizată în primele faze ale naratologiei (Tz. Todorov, R. Barthes), trei tipuri narative de bază corespund la trei tipuri de focalizare: a) narația cu autor omniscient – de multe ori memorialistică – se caracterizează prin focalizare *zero* (narație *non-focalizată*); b) narația cu „punct de vedere", care prezintă o omnisciență selectivă – prin focalizare *internă*; c) narația obiectivă – prin focalizare *externă*. Formula de focalizare nu cuprinde o operă în întregul său, ci e determinabilă doar pentru fragmente ale unui text; ea poate domina, totuși, ca modalitate generală într-o narație. Analiza focalizării are rezultate mai puțin interesante în narația secolului al XIX-lea, unde predomină focalizarea externă, alături de focalizarea zero – în majoritatea scrierilor memorialistice; ea va fi cu adevărat pertinentă abia pentru proza secolului XX, când planurile narative și perspectiva se multiplică, iar structurile compoziționale devin mai complicate.

1.5. În prezentarea principalelor tipuri narative, ne vom ocupa mai întâi de apariția, repartizarea și complicarea formelor primare ale enunțului: **stilul indirect** și **stilul direct**.

În istoria literaturii universale moderne, primele apărute sunt narațiile redactate aproape exclusiv în stil indirect; stilul direct reprezintă, în epoca *Decameronului* lui Boccaccio sau în povestirile apropiate ca structură din Renașterea franceză, „accidentul", elementul care actualizează în planul povestirii *personajul*. Iar evoluția istorică ulterioară a variatelor forme de proză s-a caracterizat întotdeauna prin coexistența, diferit dozată în funcție de epocă, de autori și de specia abordată, a stilului indirect, baza texturii narative, cu enclave dialogate în stil direct – intervenții nemediate ale personajului.

Această simplificată prezentare a formelor reproductive în narație, care coincide în cele din urmă cu o anumită viziune asupra structurii ei compoziționale, nu poate fi

urmărită într-o determinare (cronologică) la fel de precisă în evoluția prozei narative româneşti din secolul al XIX-lea. În primul rând, datorită faptului că începutul acestui secol reprezintă, pentru literatura română aflată în primele faze ale modernizării sale, o etapă deja evoluată în ceea ce priveşte formulele narative, precedată, cronologic, de scrierile în proză ale cronicarilor din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea. În special secolul al XVIII-lea marcase o creştere considerabilă a relatării în stil direct, odată cu apariția scenelor care nu mai erau redate prin prisma – distanțată – a autorului, ci, dimpotrivă, în care rolul personajului devenise mai important; personajul începea să fie asociat de propria sa exprimare (directă), realizându-se în acest mod mutația fundamentală în evoluția narațiunii din toate epocile, şi anume posibilitatea de a se face abstracţie de timp. Într-adevăr, primul pas spre modernizarea narației este constituit tocmai de această detaşare pe care autorul-narator reuşeşte să o aibă față de timpul real: momentul în care timpul real al desfăşurării evenimentului narat şi timpul relatării acestuia, în principiu succesive, se suprapun.

În al doilea rând, nu poate fi vorba, în secolul al XIX-lea, de o evoluție spontană a prozei narative româneşti şi nici de o literatură bazată exclusiv pe tradiția autohtonă. Chiar dacă legătura cu literatura veche există pentru unii scriitori, cum ar fi, de exemplu, C. Negruzzi sau M. Kogălniceanu, această relație nu are în vedere formulele narative posibile – pe care autorii să le transpună în variante moderne – şi este cu mult mai slabă decât influențele occidentale permanente care au dirijat evoluția prozei româneşti până în a doua jumătate a secolului. Nu trebuie pierdut din vedere faptul că apariția prozei literare originale a fost precedată de o serie largă de traduceri, majoritatea din literatura franceză[17], care interesează, din punctul nostru de vedere, mai ales pentru că au impus în proza românească anumite formule narative, clasice sau romantice, modele prestabilite care au reprezentat, pentru o anumită perioadă, singurele forme existente şi în proza originală.

Datorită acestei complexe evoluții, nu vom analiza într-o separație perfectă cele două stiluri primare: direct şi indirect. Narația indirectă pură nu mai poate apărea în secolul al XIX-lea, tocmai din cauză că modele deja evoluate, preluate din literaturi occidentale, sunt folosite până la abuz; de aceea, vom asista în permanență la îmbinarea celor două forme principale de enunț narativ, relatarea directă şi cea indirectă. Originalitatea prozei româneşti, ca şi evoluția sa reală către eliberarea de modele formale prea precise, va sta tocmai în repartizarea diferită a tipurilor de enunț narativ (şi descriptiv), cu alte cuvinte în structura compozițională a textului, dar nu se va preciza, în liniile sale principale, decât în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea.

2. Primele forme ale textului narativ modern; raportul dintre relatarea în stil indirect şi cea în stil direct

2.1. În primele manifestări de proză narativă, fie ele nuvele sau romane, forma cea mai frecvent utilizată este **relatarea în stil indirect**. Manieră deosebit de simplă, deoarece nu pune probleme de variere a structurii compoziționale, narațiunea indirectă ocupă primul loc, în istoria prozei româneşti, atât din punct de vedere cronologic, cât şi ca întindere în opera diferiților scriitori. Planul autorului este predominant în primele forme

de manifestare, cele mai simple, ale narației și se concretizează, cum e și normal, în relatarea indirectă a succesiunii de evenimente. Nu se poate stabili, însă, un raport de suprapunere exactă între simplitatea formulelor compoziționale – bazate pe preponderența stilului indirect – și succesiunea istorică a prozei de ficțiune: forme complexe pot apărea la scriitorii din primele momente (C. Negruzzi, de exemplu), iar structuri simple, de proveniență clasicizantă, se perpetuează până târziu în a doua jumătate a secolului (la Al. Odobescu sau Gh. Sion).

Strict formal, structura compozițională a unei opere anumite este determinată și de specia din care ea face parte, cu alte cuvinte – din punct de vedere gramatical – și de raportul dintre *timp* și *persoană*. Așa cum vom vedea, proza românească din deceniile III–VIII ale secolului al XIX-lea preia majoritatea formulelor compoziționale existente în literatura franceză a secolului al XVIII-lea: povestirea propriu-zisă, în maniera povestirilor lui Voltaire sau – ceva mai complicate prin alternarea planurilor – ale lui Diderot; autobiografiile romanești fictive, în care ordinea evenimentelor este întotdeauna cea cronologică; în sfârșit, romanul epistolar, specie foarte frecventă încă din secolul al XVIII-lea.

Fiecare dintre aceste specii presupune un raport particular între timp și persoană. Relatarea povestirilor „normale" (fără caracter memorialistic) nu suportă, de obicei, decât persoana a III-a și una sau alta dintre formele de perfect; persoana I poate apărea, în această specie, doar o dată cu introducerea tehnicii „povestirii în povestire", relatare retrospectivă a unui personaj în cadrul mai larg al unei narațiuni lineare prezentată de către autor. Autobiografiile fictive sunt, de asemenea, strâns legate, ca timp, de perfect, dar utilizează – echilibrat – persoana I a relatării memorialistice și persoana a III-a, atunci când intervin alte personaje. Statutul narativ al romanului din secolul al XVIII-lea este, deci, de cele mai multe ori, legat de prezența acestor două coordonate: timpul trecut al povestirii și persoana a III-a (alternată cu persoana I în romanul de tip memorialistic). Prezentul este de cele mai multe ori exclus, cu excepția unei părți din romanele epistolare, unde alături de o mai mare frecvență a persoanei I se înregistrează și apariția acestui timp, până în acel moment considerat impropriu manierei narative[18] (cf. *infra*, sub **4.3**).

Tehnicile moderne ale narației realizează aceleași efecte prin introducerea, în cadrul narației de tip obiectiv, a monologului interior și a variantelor diverse de „amestec de stiluri", pe care proza le va prelua încă din primele momente ale modernizării sale. Se realizează astfel, în domeniul tehnicilor narative, același amalgam de influențe clasice sau romantice care poate fi urmărit și în alte secțiuni ale literaturii noastre (poezie, structura figurilor retorice și repartiția lor, proză descriptivă, proză poetică etc.): elemente formale de sursă diversă, care în literatura universală s-au succedat într-o ordine cronologică determinată de unul sau altul dintre principalele curente, se suprapun în proza românească la același scriitor și, uneori, în cadrul aceleiași opere.

2.1.1. Exemplul cel mai unitar din punctul de vedere al redactării în stil indirect aproape exclusiv îl constituie nuvelele istorice ale lui Gh. Asachi – înlănțuiri lineare de evenimente, fără intervertiri cronologice în cadrul relatării indirecte și, mai ales, fără intervenția unor scene în care expresia personajelor să fie directă, nemediată de reproducerea autorului:

„Spre a satisface curiozitatea adunărei despre moartea junelui domnitoriu, Şeptelici istorisi în scurt criminile cele crunte cu care s-au pătat acest strănepot al virtuosului Alexandru I, au înşirat victimile ce au prosforat patimei sale celei însătate, făcându-se, prin omorârea hatmanului Arbore, ucigaş de părinte, (...)

După aceasta, Şeptelici au continuat a ceti prochemarea Direptăţei, adresată cătră toţi moldo-românii, prin care espunea cum Ştefăniţă n-au lăsat nici un fiu clironom; apoi cu moartea sa stângându-se dinastia lui Dragoş, reprezentanţii ţărei *sunt chemaţi* a se aduna la Suceava, spre a alege dintre boieri pe cel mai vrednic de a putea purta corona şi spata lui Dragoş, mai ales când streinii, văzând ţara fără căpitenie şi turburată de nemulţămire, dinpregiur *ameninţă* a-i împresura marginile" (Asachi, SL, 136–137)[19].

O oarecare evoluţie compoziţională se poate, însă, urmări în nuvelele lui Asachi, manifestată, între altele, prin apariţia **monologului**, formă de stil direct. Intervenţia monologului este forma cea mai puţin evoluată de accidentare a cursului naraţiei lineare, cu atât mai mult atunci când monologul are dimensiuni deosebit de întinse. Monologul-discurs al Rucsandei (*Rucsanda Doamna*, 1841), ca şi discursul de înscăunare al voievodului Petru sau al lui Ştefan cel Mare pe patul de moarte (*Petru Rareş*, 1854–1861), sunt singurele elemente care vin să tulbure monotonia naraţiei indirecte, introducând mai marcat în text personajul. Extrem de rar, însă, apare la Asachi dialogul; în realitate, nici nu avem a face cu un dialog propriu-zis, ci cu replici izolate în stil direct; sunt forme mai puţin precizate chiar decât acelea din naraţia cronicarilor, unde – cel puţin în secolul al XVIII-lea – scenele dialogate tindeau să ocupe un spaţiu lărgit faţă de perioadele precedente. La Asachi, fragmentele de stil direct au fie caracter de monolog, fie un aspect izolat în cadrul naraţiei indirecte:

„Boierii însărcinaţi cu cercetarea acestui act dădură un semn de mirare, îşi făcură cruce şi strigară: „Dumnezeule! Minunate-s faptele şi misteriile tale! Un fiiu adevărat, din osul lui Ştefan vv., trăieşte şi acest dres îl cheamă la clironomia tronului ţărei!" (...) Câtă mirare şi bucurie produsă în adunare înfăţoşarea lui Petru, când mumă-sa, luându-l de mână, îl prezentă zicând: „Iată fiiul!". Acei ce-l admirasă mai nainte pentru patriotismul, energia şi faptele aproade, despre care au fost raportat Şeptelici, au prorupt în zgomotoasă strigare: „Ista-i!" (Asachi, SL, 145–146).

Explicaţia acestei trăsături compoziţionale specifice – în prima jumătate a secolului al XIX-lea – lui Asachi nu este, credem, de sursă externă. Nu vreo influenţă străină, de tipul povestirilor istorice sau filozofice ale secolului al XVIII-lea din literatura universală, impune simplitatea compoziţională extremă a nuvelelor lui Asachi, ci mai curând caracterul lor preponderent istoric şi doar în intenţie literar; această trăsătură îl determină pe autor să înlăture din naraţie evenimentele aflate în strictă dependenţă de personaje, limitându-se la relatările istorice ample, de o mai mare generalitate. Accentul, în nuvelele lui Asachi, nu este pus pe evoluţia personajelor, simple marionete în succesiunea evenimentelor uneori romantice sau melodramatice, ci cade asupra scenelor din istoria Moldovei care dau şi titlul povestirilor. Construcţia este didactică şi convenţională la maximum, ilustrativă pentru acest stadiu, încă insuficient dezvoltat, al prozei.

2.1.2. Dintre primele încercări de roman, într-o situație apropiată se află acela al lui Ion Ghica, păstrat doar în două fragmente (*Istoria lui Alecu* și *Istoria lui Alecu Șoricescu*); scrierea datează probabil dinainte de 1849, fiind una dintre cele dintâi reprezentative ale genului. Fragmentele conservate au o compoziție relativ simplă, dar marchează totuşi un progres față de uniformitatea nuvelelor lui Asachi. Primul (*Istoria lui Alecu Șoricescu*) are drept nucleu narativ povestirea autobiografică a unuia dintre personaje, la persoana I, dar deschisă cu obişnuita adresare către un interlocutor – de asemenea personaj. Maniera este frecventă în istoria prozei româneşti; variația de planuri se limitează la alternarea formulei adresative (marcată de persoana a II-a) cu relatarea memorialistică propriu-zisă:

„Într-o seară, bând ceai, după ce ne-am întors de la vânătoare, Alecache Şoricescu *îmi zice*:

– Nu, *prietene*! Nu am fost totdeauna negustor de grâu. Ăsta pe care *mă vezi* n-am fost tot gros, rumen şi cu păru scurt; eu am avut plete lungi, obraz palid; am aplaudat şi am şuierat pe Basadonna, pe Nourrit, pe Malibran şi pe Ronzi; (...)

Dar, *să-ți încep* povestirea vieții mele mai de departe. Din frageda mea copilărie, tatăl meu m-a crescut necontenit cu învățători bine plătiți; zece ani am citit pe Xenofont, am fost prieten şi antuziast de toți oamenii lui Plutarh, am fost față la toate întâmplările războiului Troii; zece ani nu am lăsat pe Ahil de lângă mine, zece ani am călătorit cu Ulis" (PRR, 3).

Cel de al doilea fragment conservat din romanul lui Ghica (*Istoria lui Alecu*), un text mai întins, este tot o scriere memorialistică în redactare indirectă strict cronologică, întreruptă de rare intervenții dialogate.

2.1.3. Începutul de roman al lui Mihail Kogălniceanu, *Tainele inimei* (1850), realizează un prim pas către modernizarea compozițională, cel puțin în măsura în care se poate formula o asemenea observație pe marginea unui text incomplet şi relativ redus ca dimensiuni. Romanul preia formula balzaciană a restrângerii treptate de perspectivă, ca introducere la narațiunea propriu-zisă, restrângere ce are drept punct final prezentarea personajelor principale ale singurei scene păstrate. Descrierile, reduse concentric – prin comparații – de la prezentarea topografică a oraşului până la cadrul acțiunii, cofetăria unde se va desfăşura scena, sunt însă întrerupte de o formulă adoptată nu numai de Kogălniceanu, ci şi – înainte sau contemporan cu el – de proza lui Negruzzi şi Alecsandri: *dialogul fictiv*, în care interlocutori sunt autorul-narator şi cititorul. Nu este vorba de o alternanță reală de planuri, ci doar de întreruperea cursului descrierii şi al narației indirecte printr-un artificiu:

„ – Dar bine, până acum noi ştim că d-l. Felix este precupeț de zaharicale şi de mode; nu ne-ai spus însă nimic despre celelalte ale lui? Şi încă mai puțin despre istorie?
– Răbdare, răbdare, cetitorilor, chiar lui Dumnezeu i-au trebuit şase zile ca să facă lumea. Dați-mi dar şi mie măcar şase oare, ca să vă spun această adevărată istorie" (Kogălniceanu, SA, 139).

În suita narației în stil indirect, fără a schimba modalitatea de reproducere (persoana a III-a se conservă), Kogălniceanu reduce și mai mult viteza narativă, prin procedeul *digresiunii*, prilej de actualizare a planului adresării către lector, de același tip cu dialogul fictiv:

> „Cetitorii mei binevoiască a-mi ierta acest *speach*, cum zic englezii, adecă românește, acest mic cuvânt ieșit din șirul romanului. Cursurile însă de moral nu plac astăzi; de aceea, moraliștii în secolul nostru sunt siliți, ca spițerii, a polei hapurile ce vroiesc a da bolnavilor" (Kogălniceanu, SA, 154).

Aceste artificii îi servesc scriitorului pentru evitarea monotoniei excesive, în care o compoziție ca aceea proiectată – cuprinzând în egală măsură amănunțite descrieri „materiale" și de moravuri – ar fi putut eșua, înainte de începutul acțiunii propriu-zise. Cât privește narația, ea nu mai are nimic comun cu tehnica pe care o utilizează, aproape în același timp, Asachi; nu mai asistăm la o relatare în stil indirect, ci, în sensul modernizării fără exerciții compoziționale deosebite, fragmentul este alcătuit dintr-o alternare corectă între modalitățile primare de redare a enunțului, stilul indirect și stilul direct, manifestat în cea mai mare parte a acestui unic capitol păstrat – sub forma monologului unui personaj, întrerupt accidental de reduse inteventii ale interlocutorilor:

> „ – Bunăoară ca și cu masa lui, urmă benderliul. Închipuiți-vă, fraților, că dăunăzi ni-au poftit la prânz, și știți când am început a mânca? La șese după asfințitul soarelui! Cu lumânările aprinse ca la nuntă, numai că mireasa nu-i era acasă. Auzit-ați, boieri? Și la masă știți ce mi-au dat? În loc de potroc bun de curcan, de un stufat de clapon, de o rață cu curechi, de gâscă friptă, de niște alivence cum mi le făcea vătăjița la moșie, ni-a trântit niște blide cu bulion, bifteacă, fricăsă, volăvai, și alte multe chisălițe, sta-ar în gâtul șvabilor ce le-au născocit. Da vinațele? (...)
>
> Un râs homeric izbucni din gura tutulor, afară de colonelul nostru, carele se mărgini a zice, mușcându-și buzele:
>
> – Ce ai, vere, astăzi? Socoteam că ai început a te dezvăța de obiceile provinției, care te fac așa de...
>
> – Domnul să mă ferească!" (Kogălniceanu, SA, 144–145).

2.1.4. După cum s-a observat, nu se poate urmări în complicarea modalităților compoziționale o ordine cronologică a scrierilor în proză, pentru că aceasta nu coincide întotdeauna cu gradul de complexitate a textului. Asachi își scrie o parte a nuvelelor istorice destul de târziu față de opera în proză a altor scriitori, iar compoziția lor este poate cea mai simplă din istoria narației noastre moderne. Ion Ghica și Mihail Kogălniceanu se resimt, pe de o parte, de influențe occidentale, uneori citate explicit, iar pe de altă parte, imprimă textului, din necesități interioare, o structură „colocvială" care determină intervenția unei noi modalități de enunț, stilul direct. De aceea, n-am mai putea încadra în subcapitolul referitor la narațiunea în stil indirect, utilizat exclusiv sau aproape exclusiv, alte opere semnificative. S-ar mai apropia de această structură câteva dintre povestirile și scrisorile lui Negruzzi. Dar Negruzzi, cel mai în vârstă reprezentant al

generației, este unul dintre scriitorii caracterizați – în prima jumătate a secolului – prin cea mai mare inovație compozițională, explicabilă probabil și prin varietatea speciilor pe care le-a abordat: nuvela istorică, pe de o parte, are o anumită tehnică de construcție; nuvelele cu subiecte contemporane au alte particularități; scrisorile, în sfârșit, prezintă cea mai mare variație în compoziție, datorată caracterului lor foarte diferit și lipsei de rigoare tematică a speciei (narațiuni „neutre", semifantastice, memorialistice, de pură imaginație etc.). Nu sunt multe, în proza lui Negruzzi, exemplele de compoziție lineară indirectă, și ele se limitează la povestirile dinainte de 1845; această tehnică simplă este mai puțin utilizată în nuvele sau în scrisori.

Prima nuvelă a lui C. Negruzzi, *Zoe* (1829), se resimte cel mai mult de pe urma lipsei de cursivitate compozițională, ca și de lipsa unei variații a planurilor narative. În mod evident, nuvela este concepută pe o bază simplă, care pornește de la relatarea indirectă în planul autorului, alternată apoi cu forme de manifestare a enunțului direct, fie dialogat, fie sub aspectul monologului interior.

În deschiderea nuvelei, după modelul „clasic", narația alternează cu descrierea de peisaj, după care se introduce în text cunoscutul portret al tânărului Iancu B. Tehnica pare a fi cea balzaciană, marcând o tendință către independența descrierii. Oarecum izolate în contextul narativ, descrierile de interioare ocupă un spațiu relativ larg, iar descrierile portretistice amintesc de fiziologiile pe care, alături de aproape toți ceilalți reprezentanți ai generației, le-a practicat și Negruzzi, citându-l pe creatorul „fiziognomiei" chiar în pasajul la care ne referim. În economia textului, aceste intervenții reprezintă „pauzele" narative, iar aglomerarea lor pe un spațiu relativ restrâns este încă o dovadă de inabilitate epică; în introducerea la *Zoe*, de exemplu, cele două portrete, masculin și feminin, se succed fără vreo întrerupere, ceea ce le scade într-o oarecare măsură eficacitatea; pe de altă parte, însă, introducerea aceasta prin restrângere descriptivă a perspectivei amintește de introducerile nuvelelor (și, cu atât mai mult, ale romanelor) lui Balzac, scriitor pe care Negruzzi l-a avut cu siguranță drept model, căci îl citează în mai multe locuri ale textelor sale în proză (de ex., în *O alergare de cai*):

> „În camera unde intră, pe un crevat cu perdele *ponceau*, șădea o fetișoară, rezămată într-un cot de perină. Fusta ei de atlaz albastru deschis, de sub care se zărea un picioruș gras și mic; părul ei castaniu ce se slobozea în unde de matase pe albii ei grumazi; poziția ei cea lenoasă, în sfârșit lumina murindă a unei lampe ar fi înflăcărat pe Xenocrat, dacă ar fi fost la Iași la 1827, în camera aceea.
>
> Zău, era frumoasă tânăra fată! Când însă și-a întors tânjitorii ochi căprii, umbriți de lungi gene și scăldați într-o rouă de desfătare, când s-a repezit și a apucat în brațe pe tânărul ce intrase, trebuia să aibă cineva toată nesimțirea lui, ca să nu cadă amețit la picioarele ei" (Negruzzi, PT, 14–15).

După această deschidere, însă, nuvela capătă aspectul neutru al unui text nu foarte colorat compozițional, în care alternează pasaje în stilul indirect al autorului cu scene dialogate între personaje. Procedeul se repetă în multe dintre scrierile lui Negruzzi, nu numai în cele de tinerețe; o parte dintre povestiri și scrisori sunt astfel compuse: *Au mai pățit-o și alții*, *Sobieski și românii* (1845), *Cântec vechi* (1843), *Un poet necunoscut* (1838), *Istoria unei plăcinte* (1847), *Un proțes de la 1826* (1851) sau *Pelerinagiu* (1852).

În ceea ce priveşte raportul dintre cele două tipuri primare, Negruzzi se dovedeşte a fi, ca în multe alte domenii, un inovator. În proza sa se produce trecerea de la tipul de expunere indirectă, în fond mai puţin evoluată prin faptul că are în vedere unicul plan al autorului, către o pondere crescută a modalităţii directe de expunere, indiferent în care dintre formele sale posibile: scena dialogată, monologul, adresarea directă către un interlocutor fictiv (în scrisori) sau monologul interior (cf. *infra*, **2.2.4**). Negruzzi este infinit mai inventiv în alternarea planurilor narative şi decât Heliade-Rădulescu, şi decât Alecsandri în scrierile din aceeaşi perioadă.

2.1.5. Căci, Heliade, cu toate ieşirile sale retoric-adresative, nu are o tehnică deosebită a compoziţiei în proză. *Dispoziţiile şi încercările mele de poezie* (1837) este o scriere memorialistică, la persoana I, rar întreruptă de propriile replici actualizatoare. Monotonia relatării indirecte nu este întreruptă nici în evocarea *Gheorghe Lazăr* (1839) decât de câteva invocaţii retorice în buna tradiţie a recuzitei romantice. Abia *Cuconiţa Drăgana* (1839) ilustrează un nou mod de fiziologie prin câteva scene care introduc stilul direct. Pentru humorul şi ironia lui Heliade, scenele acestea, cu vocabularul „neales" al personajelor, sunt caracteristice:

„Aşa zisei că coconiţa bate în palme şi slugile aleargă grămadă, şi Mariuţa cu ei, Călin cu părul vâlvoi, pentru că căciula (de va fi avut căciulă) căzuse jos, izbindu-se cu capul de corlată, cu poturii fără copci pe picioarele goale şi cu un fel de fotă dinainte.
– Râtane, gata sunt bucatele? c-a venit coconul!
– Piper şi oţet nu e, coconiţă, să fac perişoarele.
– Dar bată-te Dumnezeu, baraoane! afurisitule! acum îmi spui?
– Vezi că aveai trebă cu jâdanii ăia.
– Şi mai răspunzi, bala dracului? unde e diavolu de Ioniţă?
– Aici sunt, coconiţă.
– Uite, până nu s-o usca scuipatul să fii aici, diavole, că vai de pielea ta! Du-te curând, ia vin, oţet, untdelemn şi piper; şi vino de pune masa" (Heliade, VP, 320–321).

Dubla adresare, către cititor şi către personaje, din finalul acestei bucăţi antologice dă măsura spiritului viu al scriitorului, mai evident aici decât în multe dintre bucăţile sale în proză:

„Ce zici, dragul meu cititor? când s-ar uita Dumnezeu la noi, pe cine ar bate? pe bieţii ţigani, sau pe noi ăştia, ce fără ruşine ni l-am făcut întocmai ca pe un armăşel? Eu însă isprăvesc: milui-v-ar Dumnezeu, coconilor şi coconiţelor, să cunoaşteţi ce ziceţi şi ce faceţi!" (Heliade, VP, 322).

Cât priveşte compoziţia din *Domnul Sarsailă autorul*, ea se bazează nu pe stilul indirect, ci pe cel direct, întrunind variate forme de adresare.

2.1.6. Cu excepţia unor rare forme de actualizare a altor planuri narative decât acela strict al autorului, nuvelele istorice ale lui Al. Odobescu – *Mihnea Vodă cel Rău*

(1857) şi *Doamna Chiajna* (1860) – au la bază modalitatea indirectă. Sub evidenta influenţă a naraţiei clasicizante din secolul al XVIII-lea, Odobescu utilizează toate formele posibile de stil indirect, atât descriptive, cât şi narative. În plan descriptiv, se succed, în introducerea primei nuvele, într-o cadenţă care este mai mult aceea a unei opere de istoric decât a uneia de literat, descrieri peisagistice, de interioare, vestimentare şi portretistice, fastuoase descrieri ale scenelor de încoronare sau de nuntă etc. Observaţia a fost făcută demult[20] şi, în acelaşi timp, s-a subliniat pierderea pe care această formulă compoziţională o reprezintă pentru vivacitatea şi cursivitatea aspectului epic propriu-zis al nuvelei, în comparaţie, de exemplu, cu nuvela istorică a lui Negruzzi. În plan narativ, varietatea nu este mai mare: formele de stil direct dialogat reprezintă doar enclave izolate în cadrul larg al retrospectivei istorice care precede evoluţia epică din *Mihnea Vodă cel Rău*.

Nici cea de a doua nuvelă nu marchează o reală schimbare compoziţională faţă de prima; aici, descrierile cuprind pagini întregi, într-o succesiune neîntreruptă: casele şi curtea domnească, portretele ginerilor, desfăşurarea nunţii, scena înmormântării etc.

Dialogul nu lipseşte la Odobescu, iar exemplele de scene dialogate care determină apariţia unor discontinuităţi în planul autorului ar putea fi citate; dar acestea sunt utilizate într-o măsură cu mult mai redusă decât ar presupune-o stadiul deja evoluat al prozei româneşti din deceniul al VII-lea al secolului trecut. Însă, ca în multe alte împrejurări (ţinând de structura lexicală şi sintactică, de elementele compoziţionale ale eseului *Pseudokyneghetikos* şi altele), arheologul şi istoricul au câştig de cauză în nuvelele istorice ale lui Odobescu, în defavoarea scriitorului. Pentru actualizarea planurilor narative prin variaţie temporală, v. *infra*, **4.3**).

2.2. Formule compoziţionale bazate pe stilul direct

2.2.1. Aşa cum nu există, în naraţia secolului al XIX-lea, situaţii de exclusivă utilizare a stilului indirect, stilul direct – cu excepţia operelor dramatice sau dramatizate – este şi mai puţin apt să constituie unica formă de enunţ în proză.

Scrierile dramatizate în proză (care nu sunt piese de teatru integrale şi declarate) interesează mai puţin pentru studierea structurilor narative. Proza dinainte de 1880 cunoaşte astfel de exemple, deşi nu foarte numeroase; cel mai cunoscut este *Istoria unui galbân* a lui V. Alecsandri: într-un redus cadru memorialistic, autorul introduce povestirea unei monede, sub formă dialogată cu o alta. Succesiunea replicilor este aceea a unui dialog continuu, cu două personaje; se utilizează un singur artificiu compoziţional, tehnica „dialogului în dialog".

Această tehnică apare şi în afara textului dramatizat; într-o scriere de tip memorialistic, de exemplu, la un moment dat al desfăşurării naraţiei, într-un dialog poate fi introdus un alt dialog; fiecare dintre cele două unităţi în stil direct are alţi interlocutori, dar menţinerea unuia dintre ei în cele două momente succesive este obligatorie, căci în discursul narativ se produce o suprapunere a două realităţi diferite cronologic, ale căror planuri se pot succeda în povestire tocmai datorită prezenţei unui personaj comun.

Procedeul apare la Negruzzi într-una dintre primele sale scrieri, *O alergare de cai* (1836), interesantă tocmai pentru că, datorită tehnicii de bază a nuvelei, „povestirea în povestire", se înregistrează pentru prima dată şi trăsăturile *formale* ale acestui tip

compozițional, dintre care una este „dialogul în dialog". Cadrul inițial îl constituie dialogul dintre autor și d-na B., care îi relatează istoria Olgăi; în acest cadru, se introduce dialogul, redat retrospectiv, dintre Ipolit și d-na B., personajul comun între cele două momente succesive ale narației:

„ – În adevăr, am zis d. Ipolit care îmi da brațul, dama necunoscută nu se pare a-ți fi compatrioată; brunetă și proloneză!

– Pintre garoafele albe, de multe ori crește și câte una de alt color, îmi răspunse.

– Răspunsul este poetic: dar astă sărmană garoafă se vede foarte suferindă, și, zău! eu, de aș fi în locul d-tale, aș căuta s-o mângâi macar pentru dragostea nației.

– D-tale îți este ușor a vorbi cu așa ușor ton! D-ta n-ai iubit, nici ai să iubești vrodată, pentru că te-ai deprins a socoti amorul o zabavă, nimic mai mult. Cât pentru mine, mă cutremur la singură ideea de a iubi pentru că cunosc urmările acestei grozave patimi!

– Ah! Mă sparii, am strigat. Și de vreme ce este așa, iată făgăduiesc a nu iubi niciodată".

– *Și ai putut lua o asemene sumeață hotărâre? am curmat eu.*

– *Oh! să dai samă dacă am călcat-o, răspunsă ea tinzându-mi mâna... Eram fericit! După puțin, doamna B. urmă* (...) (Negruzzi, PT, 40–41).

Tot Negruzzi este autorul unui exercițiu comic dialogat, care nu are corespondent în proza contemporanilor: scrisoarea a II-a, *Rețetă*. L-am numit „exercițiu", pentru că nu poate fi considerat dialog propriu-zis, în care replicile să reprezinte întrebări și răspunsuri succesive. După o redusă introducere, toate întrebările sunt plasate – cumulat – la începutul textului, în timp ce toate răspunsurile sunt situate la sfârșitul acestuia; răspunsurile și întrebările își corespund perfect, cu evidente exagerări ironice în a doua categorie de replici, astfel ușor amplificată:

„Abia apucă a se coborâ din trăsură, și gloata curioșilor încungiură pre postilion (...)

Nu e vorbă decât de noul-venit; șoșotesc, vorbesc, născocesc, alcătuiesc.

– Oare însurat e? – Tânăr e? – Bătrân e? – Ce caută? Ce vrea? La ce-a venit? – Știe franțuzește? – Cum îl cheamă? – Ce familie? – A să șeadă aici? – Știe contrădanțul cel nou? – și...și... Îi vine cuiva, auzindu-i, să crăpe de necaz. (...)

S-au cam mirat de astă poftă, dar au venit cu toții. Am mâncat, am băut, și, când am văzut că erau gata a se duce, i-am rugat să mai îngăduie puțin, și, suindu-mă în picioare pe un scaun, le-am făcut acest cuvânt:

„Boieri, cucoane și cuconițe!

Eu sunt de la Iași.

Șed în casă cu chirie în mahalaua Păcurarii.

Trăiesc din venitul unii moșioare ce am.

Mă numesc B. B.

Am venit aici ca să scap de tina și de pulberea Iașilor, și o să șed vro lună.

Sunt trei ani de când a murit tatăl meu, și șeapte de când a murit maică-mea.

Am o soră măritată în Bucovina, care trăiește foarte bine cu bărbatu-său ce ține moșii cu anul, și are velniță cu mașină, și un unchi la București, care șede pe Podul Mogoșoaiei n. 751.

Sunt holtei şi n-am gând să mă-nsor.

După slujbă nu îmblu.

Nu-mi bat capul de politică, şi n-am nici o opinie.

Nu sunt nici bun, nici rău. La biserică merg rar. Nici fac, nici primesc vizite. Vorbesc puţin. Nu ştiu nici mazurcă, nici valţ. Nu joc nici stos, nici vist, nici preferanţ. (Negruzzi, PT, 145–147).

Compoziţia textului, citat aproape în întregime, este bine echilibrată, prin corespondenţa dintre suita de răspunsuri şi suita de întrebări. Dacă avem în vedere faptul că textul datează din 1839, Negruzzi apare, încă o dată, ca un inovator în tehnicile narative, căci asemenea întinse fragmente dialogate nu caracterizează, în genere, proza epocii.

2.2.2. O menţiune aparte merită **expunerea adresată**, formă bine reprezentată la primii noştri prozatori. Nu ne mai oprim asupra scrisorilor lui Negruzzi, amintite de multe ori până acum; ele reprezintă modalitatea cea mai clară şi mai consecventă de expunere adresată, conservată în toate bucăţile în proză ale volumului *Negru pe alb* şi complicată, de multe ori, din punct de vedere compoziţional, cu alte trăsături (*Ochire retrospectivă* – scrisoarea a XIX-a – este un bun exemplu de adresare retorică).

Expunerea adresată la persoana a II-a – de obicei cititorului, nu unui interlocutor, cum fusese cazul scrisorilor lui Negruzzi – apare însă şi în alte scrieri în proză, nedeclarat adresative. Astfel, de exemplu, romanul lui Alexandru Cantacuzin *Serile de toamnă la ţară* (1855) se deschide cu o asemenea adresare către cititori, care îmbină funcţia retorică, modalitate frecventă în literatura epocii, cu o formă de actualizare a planului celui mai neglijat în expunerile narative, planul interlocutorului:

„Trăit-aţi vreodată la ţară? Fără îndoială, că sunteţi moldoveni, şi cine zice moldovan, zice şi pământean. Ştiţi dar că la vreme de toamnă, când umbra se lăţeşte, când frunzele cad pe pământ (...). Gândurile se fac mai grele, grijele apasă sufletul mai cu tărie! Atunci, iubiţi de a ceti? ... Aprindeţi lumânările mai devreme. Iubiţi de a visa cu ochii deschişi? ... Vă întindeţi într-un jâlţ şi vă uitaţi la focul caminei, şi flăcările albastre ce se gioacă printre cărbunii roşi a jaraticului vă pornesc gândurile într-un rai de fericire. La ce gândiţi atunce? La floricelele ce s-au veştejit? La verdeaţa ce nu mai este? Sau poate vedeţi trecutul ce v-au purtat în braţe şi vă aduceţi aminte de tradiţiile casei părinteşti cu care v-au legănat iubirea unei mame?” (PRR, 128).

Adresarea prezintă toate mărcile formale ale vorbirii directe, începând cu persoana a II-a a pronumelor şi verbelor şi sfârşind cu interogaţiile – retorice sau fictive – la care autorul răspunde el însuşi. Naraţiunea continuă apoi memorialistic, la persoana I; intercalarea persoanei a II-a rămâne o modalitate originală de a intra în materia narativă, modalitate pe care au utilizat-o şi alţi scriitori, în manieră epistolară sau nu, în aceeaşi epocă (cf., de exemplu, V. Alecsandri, *Iaşii în 1844* şi *Vasile Porojan* sau I. Heliade-Rădulescu – fragmentele finale din *Domnul Sarsailă autorul*).

2.2.3. Monologul, formă a stilului direct, se manifestă în alt plan decât expunerea adresată. Dacă aceasta reprezenta legătura fictivă dintre planul autorului şi planul lectorului, menţinându-se însă formal în planul autorului – monologul, formă de adresare cu interlocutor prezent, introduce în text planul personajului. Monologul este una dintre multiplele forme de retorism, frecventă în proza narativă a secolului trecut şi apărută în literatura noastră sub influenţă romantică.

Retorice sau nu, monologurile au constituit una dintre primele maniere în care naraţiunea a ieşit din cadrele strâmte ale relatării indirecte; monologul apăruse chiar în nuvelele lui Asachi, cele mai puţin evoluate compoziţional, şi reprezentase – cel puţin cantitativ – o importantă parte a fragmentului de roman al lui Kogălniceanu. Nu vom reveni asupra monologului ca simplă adresare, ci vom aminti – în afara acestuia – monologul ca formă de manifestare a retorismului romantic, bine reprezentat în toată perioada şi aproape la toţi scriitorii analizaţi.

Aşa cum era de aşteptat, monologul cu interlocutor precizat sau doar presupus nu lipseşte la Negruzzi, cu toate mărcile retorice de care e însoţit în formele sale tradiţionale. El revine destul de des, în cursul operei lui Negruzzi, dar semnificativă ni se pare forma „completă" pe care o ia acest mod de adresare încă din scrierile de tinereţe ale autorului; monologul din *Cum am învăţat româneşte*, adresare în stil direct, întruneşte interogaţiile şi exclamaţiile retorice, interjecţiile exclamative, frazele scurte sau eliptice, imprecaţiile, aluzia livrescă şi enumerarea, cu alte cuvinte – toate mărcile formale ale unei exprimări orale adresate:

> „– A! pedant ignorant şi îngâmfat, *strigai*, vrei să învăţ buchile tale! Să mă necinstesc! (...) Dar să crăpi macar, nu le voi învăţa! Las' că te-oi juca eu! N-am trebuinţă de tine ca să-mi învăţ limba mea!" (Negruzzi, PT, 9).

Negruzzi a folosit mai târziu, în *Alexandru Lăpuşneanul*, şi discursul retoric, de asemenea formă de monolog cu interlocutor prezent, agrementat însă nu doar cu elemente de oralitate, ci – în registrul propriu nuvelei istorice – cu citate de rezonanţă biblică, formule de cult sau extrase de-a dreptul din cărţile religioase:

> „– Boieri dumneavoastră! De la venirea mea cu a doua domnie şi până astăzi, am arătat asprime către mulţi; m-am arătat cumplit, rău, vărsând sângele multora. Unul Dumnezeu ştie de nu mi-a părut rău şi de nu mă căiesc de aceasta; dar dumneavoastră ştiţi că m-a silit numai dorinţa de a vedea contenind gâlcevile şi vânzările unora şi altora, care ţinteau la răsipa ţării şi la peirea mea. Astăzi sunt altfel trebile. Boierii şi-au venit în cunoştinţă; au văzut că turma nu poate fi fără păstor, pentru că zice mântuitorul: „*Bate-voi păstorul, şi se vor împrăştia oile*".
>
> Boieri dumneavoastră! Să trăim de acum în pace, iubindu-ne ca nişte fraţi, pentru că aceasta este una din cele zece porunci: „*Să iubeşti pre aproapele tău ca însuşi pre tine*", şi să ne iertăm unii pe alţii, pentru că suntem muritori, rugându-ne domnului nostru Isus Hristos – îşi făcu cruce – *să ne ierte nouă greşalele, precum iertăm şi noi greşiţilor noştri.*
>
> Sfârşind această deşănţată cuvântare, merse în mijlocul bisăricii, (...)". (Negruzzi, PT, 100).

Datorită compoziției speciale a romanului său (*Manoil* este un roman epistolar), D. Bolintineanu uzează mai puțin de monolog, preferându-i în multe cazuri o formă specială a adresării directe – monologul interior. Chiar monologurile, atâtea câte apar, care au sau ar putea avea un interlocutor determinabil, se desfăşoară de obicei în absența acestuia, situându-se la limita dintre cele două forme de expresie, deşi prezintă unele trăsături retorice proprii exprimării orale. Formula balzaciană a celuilalt roman, *Elena*, dă autorului prilejul să intervină direct, de multe ori tot în manieră retorică. Aceste pauze în desfăşurarea narației propriu-zise marchează o schimbare a expresiei către formulele specifice adresării (persoana a II-a, imperativul, suspensia, exclamația), aflate de multe ori la limita dintre monolog şi monologul interior:

> „Ce mai este de un neam care a pierdut credințele în sine? Care nu dă un singur om capabil să facă un sacrificiu pentru dânsul? ... care roşeşte la ideea de a fi neatârnat şi tremură la ideea sacrificelor spre a ajunge la libertate? ... este un fapt trist, dureros!" (Bolintineanu, O.II, 305).

Formele de adresare sunt foarte frecvente nu numai la Bolintineanu, ci şi la scriitorii care i-au urmat, ca Hasdeu sau Odobescu. Ca şi în nuvela lui Negruzzi, la Odobescu există discursul retoric al unui personaj, adresat unuia sau mai multor interlocutori. Ultima parte a nuvelei *Doamna Chiajna* cuprinde o astfel de invocație retorică monologată, nu foarte frecventă la Odobescu; faptul este întrucâtva explicabil, căci tehnica retorică pare a ține mai curând de primele forme de manifestare ale prozei narative:

> „– Maică Preacurată! – strigă atunci pustnica, ce-n fața icoanei părea că-şi dobândise un viers ce suna mai tare, mai dulce decât glasurile omeneşti.
>
> – Maică preacurată! Maică fără pată! (...) Acum dar mă închin la poalele tale cu jeluiri, cu rugăminte, cu lacrămi, nu doară ca să-mi cei vreo cerească răsplată, – căci ce va fi partea mea, dincolo de zburd-această lume, e în sânul tău şi-al Domnului şi cu voioasă bucurie îl voi priimi!..." (Odobescu, O.I, 154–155).

Nu ne oprim mai mult asupra monologului adresat. Subliniem, însă, că în exemplele extrase am avut a face, de fapt, cu două tipuri diverse de adresare monologată. Cel mai simplu este acela care se limitează la cadrul intern al narației şi are loc între personaje; acesta poate avea sau nu caracter retoric, în funcție de situația în care este utilizat de autor şi, chiar, de tipul scrierii narative (nuvelă istorică, roman „modern" etc.). Cel de-al doilea tip de discurs monologat depăşeşte cadrul operei şi se concretizează sub forma adresării (în planul autorului) către cititor. Modalitatea aceasta este prin excelență retorică şi nu poate fi cu precizie delimitată în timp. Ea apare în egală măsură la primii romancieri (Alexandru Cantacuzin) şi la scriitorii care uzează de o compoziție mai complexă a narației, cum este Bolintineanu. Această din urmă formă de manifestare a monologului – mai exact spus, a discursului monologat – este, totuşi, o formă primară de alternare a enunțului în structura generală a narației, modificare într-un grad mai mic sau mai mare – cu funcție stilistică diferită – a cunoscutei invocații către cititor care apăruse în proza narativă încă din Renaştere şi nu lipseşte până în scrierile secolului al XIX-lea.

2.2.4. Monologul interior este o modalitate de redare a enunțului mult discutată, nu atât prin valorile pe care le are în primele momente din evoluția prozei narative, cât mai ales pentru valorile sale din proza modernă.

Monologul interior se deosebește de monologul tradițional prin câteva trăsături, stabilite încă din momentul identificării sale ca formă de redare a enunțului[21]. În primul rând, diferența provine din faptul că monologul interior este singurul enunț fără destinatar determinat, fiind – cel puțin în principiu – o formă de *vorbire neadresată*. Pe de altă parte, monologul interior este apropiat, ca expresie, de gândirea intimă și de subconștient, o formă de vorbire anterioară – teoretic – oricărei organizări logice. În realizarea formală, se caracterizează de multe ori prin reduceri ale elementelor sintactic relaționale, iar în ceea ce privește valorile temporale manifestă o tendință către prezent, deci către actualizarea imediată[22].

Monologul interior a fost privit ca o unitate de conținut a narației care se poate prezenta în două variante formale succesive cronologic: povestirea de tip clasic utilizează monologul interior în stil direct, în timp ce proza modernă uzează de o formă de monolog interior „ca și cum ar fi vorbire directă”[23]; ideile și reflecțiile reproduse apar astfel concomitent ca expunere a naratorului și a personajului, luând uneori forma stilului indirect liber. Este, însă, mult mai avantajos pentru descriere să separăm cele două modalități de redare a enunțului și să definim monologul interior ca pe o formă de stil direct, ce conține, în desfășurarea generală a narației, persoana verbală (sau pronominală) care ar fi necesară și pentru comunicarea în stil direct, deci persoanele I, a II-a sau a III-a – în funcție de contextul memorialistic ori de pură relatare heterodiegetică.

Dintre toate textele pe care le-am avut în vedere, Bolintineanu este, alături de M. Eminescu, scriitorul care utilizează în modul cel mai consecvent și mai frecvent monologul interior pentru redarea stărilor de spirit ale personajelor și, mai mult chiar, pentru recapitulări ori, dimpotrivă, prefigurări ale evenimentelor narate. Monologul interior își schimbă astfel, cel puțin parțial, sensul inițial, el nemaifiind o formă de exteriorizare a unor stări intime și preconștiente, ci doar un artificiu prin intermediul căruia progresează narația. Monologul interior cu funcția sa normală este frecvent în romanele lui Bolintineanu, în special în *Elena*:

> „ Ea *cugeta* atunci la Alexandru. Sărmanul om! El mă iubește cu inima, și va fi nefericit, căci a cutezat a iubi o ființă destinată a suferi!... Ei vor să mă surprinză... Zoe este care face aceste intrigi... Ea mă urăște, și eu nu i-am făcut niciodată nici un rău!... este geloasă, poate?... Oh! Ce fericire pentru dânsa daca cei ce au să vie astă-noapte ar fi găsit pe Alexandru în brațele mele!... cum ar fi triumfat această femeie!...” (Bolintineanu, O. II, 287).

Narația ulterioară ori în curs de desfășurare este uneori prefigurată sau suplinită prin același procedeu:

> Alexandru găsi că Elena vorbește prea mult cu acest nou venit (...). „Acest om este frumos! *zise el*. Cine poate să știe daca Elena nu se simte atrasă către dânsul?... Iată cum îl caută!... Îi vorbește încet!... Ce îi zice? negreșit ceva care nu poate a-i spune

tare... Oare nu îl cunoştea mai înainte? Să poate... O, femeile!... dar pentru ce nu se scoală de acolo?... Elena este o femeie ca toate celelalte, o cochetă... Voi pleca de aici... nu voi să o mai văz... o urăsc..." (Bolintineanu, O. II, 199).

De cele mai multe ori, monologul interior este precedat de un verb *dicendi*, având astfel regimul formal al unei exprimări în stil direct.

1. Monologul interior cu verb *dicendi* în introducere sau în incisă poate apărea în două situații distincte:

a) Monologul interior este la persoana I, într-un context precedent de persoana a III-a, deci într-o narație heterodiegetică; apariția monologului interior marchează o opoziție între persoanele verbale III/I:

> Iar după o reflecțiune de câteva minute, *zise în sine*: „Iată-mă în sfârşit ajuns în pământul făgăduinței, am pus mâna pe pâne şi pe cuțit; curagiu şi răbdare, prefăcătorie şi iuşchiuzarlâc, şi ca mâne voi avea şi eu case mari şi bogății ca ale acestui fanariot" (Filimon, O. I, 102).

Acest tip de monolog interior a fost mai frecvent la începuturile prozei moderne, el dovedindu-se mai apropiat ca formă de narația clasică.

b) Monologul interior este redat la persoana I, în context precedent şi următor tot de persoana I, în proza memorialistică–homodiegetică; în text nu se stabileşte o opoziție formală între monologul interior şi relatarea subiectivă a autorului. Şi acest tip de monolog caracterizează, prin frecvență, pe primii prozatori epici români, menținându-se până în scrierile memorialistice ale unor postpaşoptişti, ca Gh. Sion:

> „Aşteptând calul m-am dus la malul Prutului. Cazacul, cunoscându-mă, mă salută. O! cât mi-a părut el de slut! Eu m-am pus pe țărm, şi sfâşiind pasportul, aruncam bucățelele în apă, *zicând*: ce viclenie! Să mă uite pentru că nu mai sunt fată, pentru că nu ştiu mazurca, pentru că nu port epolete, pentru că nu-s balan. Să-mi zică fără pic de mustrare a cugetului că nu mă mai iubeşte, pre mine, care o iubeam ca sufletul! Să-mi spuie că pre Bibi nu-l va uita în toată viața! Va să zică, că mai mult iubea pre cățel?" (Negruzzi, PT, 61).

2. Atunci când monologul interior nu se referă la propriile reacții sau sentimente ale protagonistului şi când, în consecință, nu este redat la persoana I, el se poate desfăşura fie sub forma unei relatări la persoana a III-a, fie sub forma unei adresări la persoana a II-a.

Această schimbare gramaticală față de monologul interior de tipul (1) coincide cu o lărgire a funcțiilor procedeului în proza modernă. Într-adevăr, funcția de bază a monologului interior, care era aceea de a dezvălui unele caracteristici interioare (replici, reacții), este completată astfel cu relatarea unor fenomene sau evenimente exterioare, redate din perspectiva personajelor. Relatarea corespunde mai ales monologului interior formulat la persoana a III-a. Posibilitatea de introspecție pe care o oferă acest tip de monolog, gramatical construit prin opoziția persoanelor I/III, este valorificată în proza lui Eminescu. *Sărmanul Dionis*, de exemplu, este construit chiar într-un astfel de artificiu

compozițional: monologul interior are, la începutul nuvelei, aparența unui fragment în stil direct liber (neintrodus); abia intervenția autorului din finalul monologului restabileşte statutul normal al celor două planuri, iar monologul interior își regăseşte locul în suita, surprinzător inversată, din text:

„,... şi tot astfel, dacă închid un ochi văd mâna mea mai mică decât cu amândoi. De aş avea trei ochi aş vedea-o şi mai mare, şi cu cât mai mulți ochi aş avea cu atâta lucrurile toate dimprejurul meu ar părea mai mari. Cu toate astea, *născut* cu mii de ochi, în mijlocul unor arătări colosale, ele toate în raport cu mine, păstrându-şi proporțiunea, nu mi-ar părea nici mai mari, nici mai mici de cum îmi par azi (...).

Şi, într-un spațiu închipuit ca fără margini, nu este o bucată a lui, oricât de mare şi oricât de mică ar fi, numai o picătură în raport cu nemărginirea? Asemenea, în eternitatea fără margini nu este orice bucată de timp, oricât de mare sau oricât de mică, numai o clipă suspendată? (...) În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu esistă nici timp, nici spațiu – ele sunt numai în sufletul nostru. Trecut şi viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sâmbure de ghindă, şi infinitul asemene, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă. (...) În aceste atome de spațiu şi timp, cât infinit! Dac-aş putea şi eu să mă pierd în infinitatea sufletului meu pân'în acea fază a emanațiunii lui care se numeşte epoca lui Alexandru cel Bun, de esemplu... şi cu toate acestea ...

Cu drept cuvânt cetitorul va fi clătit din cap şi va fi întrebat – prin mintea cărui muritor treceau acestea idei?" (Eminescu, O. VII, 93–94).

Cât despre adresarea la persoana a II-a în cadrul unui monolog interior, aceasta are exact funcția unei replici adresate din stilul direct. De obicei, acest tip de monolog interior este introdus printr-un verb *dicendi* sau de gândire:

„ (...) în adevăr, *gândeam*, dacă englezii au tot asemenea vreme, au dreptate să se sinucidă. Ce vifor se găteşte! Stelele strălucesc de o mai vie lumină! Spun că de câte ori moare un om, sufletul lui merge de-şi ia loc între stele; oare care va fi steaua Olgăi? Poate că acea care e acolo în capăt. *Mă uitam la Ursa Mică*". (Negruzzi, PT, 52).

În legătură cu monologul interior se poate, deci, observa că forma de exprimare directă, neamalgamată cu alte tipuri de enunț, caracterizează doar primele faze din istoria narației – uneori în manieră abuzivă, cum este cazul prozei lui D. Bolintineanu –, dar nu mai apare decât cu puține excepții în epoca modernă. Secolul XX, ca şi prozatorii de nunață mai evoluată de la sfârşitul secolului al XIX-lea (I. L. Caragiale, B. Delavrancea), cunoaşte de obicei înlocuirea monologului interior cu anumite tipuri ale stilului indirect liber.

2.3. Forme compoziționale mixte: stilul indirect liber

2.3.1. Stilul indirect liber este o formă mixtă, interferență între cele două tipuri primare de redare a enunțului, directă şi indirectă. În acelaşi timp, dată fiind această caracteristică formală proprie, stilul indirect liber constituie o modalitate de interferență şi între planurile fundamentale ale narației, al autorului şi al personajelor[24].

Dacă încercăm o clasificare tematică a funcţiilor stilului indirect liber, observăm că se pot distinge două tipuri principale, fundamental diferite între ele, de SIL: pasaje în indirect liber pot conţine fie o reproducere (de către autor) a unei presupuse *replici* a unui personaj, fie o relatare (tot de către autor) a unei suite de *reflecţii* ale personajului. La acestea se adaugă, fireşte, alte câteva categorii tematice, care se află de obicei în legătură cu posibilitatea SIL de a reda o replică: reproducerea unui comentariu al altui personaj referitor la protagonist (sau, invers, al protagonistului despre un alt personaj); notarea unei reacţii colective; notarea comentariului autorului, în mod obligatoriu redat în maniera unui personaj.

Cele două funcţii principale ale SIL, reproducerea unei (presupuse) replici şi notarea reflecţiilor unui personaj, se deosebesc între ele şi ca efect stilistic. SIL este, atunci când transpune o replică a unui personaj în pasajul autorului, o formă de interferenţă a planurilor naraţiei, prin intermediul căreia expunerea e subiectivată, deoarece în planul obiectiv al autorului se introduc elemente de limbaj al personajelor. Când cuprinde o suită de reflecţii sau de reacţii interioare ale personajelor, SIL devine o formă de *reflexivitate* a stilului, caracteristică de obicei unei naraţii mai moderne şi mai evoluate, formă cu atât mai semnificativă cu cât se întinde pe o suprafaţă mai mare din întregul operei. Cel puţin din acest punct de vedere, prima funcţie poate fi considerată mai superficială decât aceasta din urmă, reprezentând o formă de „joc”, de complicare artificială a planurilor primare ale naraţiei, în timp ce SIL ca formă de reflexivitate reprezintă o trăsătură de profunzime a stilului unui personaj descris. În ceea ce priveşte existenţa a două aspecte ale SIL, o observaţie se impune în perspectiva istorică din care analizăm proza narativă: cele două posibilităţi principale, notarea reflecţiilor personajelor şi reproducerea unor presupuse replici ale acestora, nu apar în acelaşi timp şi nu cunosc o repartizare uniformă în literatură. Poate din cauza apropierii lor funcţionale de monologul interior, pasajele reflexive sunt primele înregistrate în literatura noastră modernă, în perioada scriitorilor de la 1848. Reproducerea replicilor – formă mai complicată de interferare a planurilor – caracterizează mai curând pe autorii de la sfârşitul secolului al XIX-lea (I. L. Caragiale, în special) sau un anumit tip de naraţie din secolul XX (M. Sadoveanu), deşi există astfel de exemple şi în perioada anterioară.

Funcţia reflexivă este singura funcţie a SIL, care se suprapune cu funcţia monologului interior, cu deosebirea formală că acela este un enunţ în stil direct (cf. *supra*, **2.2.4.**). Exemplele de stil indirect liber cu funcţie reflexivă apar încă din primele perioade ale naraţiei moderne, la C. Negruzzi, D. Bolintineanu sau N. Filimon.

La Negruzzi, în proza memorialistică, pasajele în SIL nu sunt marcate şi prin schimbarea persoanei; ele pot fi identificate prin prezenţa unor elemente intonaţionale; astfel, notarea gândurilor personajului, redate la persoana I, nu introduce în text o opoziţie de persoană:

> „Dascalul acela luă în ochii mei un chip măreţ, academic, piramidal, neînţeles ca şi sinonimele sale; mi se părea că văd un Platon, un Aristotel... *Cât mă umilise de tare! cum îmi căzuse trufia! cât mă simţeam de mic în asemănare cu băietul acel ce scria* **sară** şi **vie** *în trei osebite feluri!*” (Negruzzi, PT, 6).

Şi Negruzzi, şi, mai târziu, Bolintineanu sau Filimon, utilizează SIL, ca formă de redare a reflecţiilor protagonistului, nu numai în proza memorialistică, ci şi în naraţia la persoana a III-a:

„Precum întru toate, postelnicul Zimbolici era şi întru aceasta nehotărât. *Oare să se însoare, ori să nu se însoare*? Acest gând l-a cumpănit douăzeci de ani". (Negruzzi, PT, 66);

„(...) şi faţa i se îngălbeni ca ceara. *Să ţie pe amant, ciocoiul ar fi trădat-o negreşit şi ar fi pierdut pe postelnicul Andronache, care o îngrijea ca pe o domniţă*". (Filimon, O.I, 133).

2.3.2. Când pasajul în indirect liber reproduce o presupusă replică a protagonistului, problema se pune ca şi pentru funcţia reflexivă a SIL din punctul de vedere al subiectivizării naraţiei: în planul reproducerii indirecte, al autorului, se introduc elemente – subiective – din planul unei prealabile şi presupuse exprimări directe a personajului.

Cele mai simple forme de SIL şi primele din punct de vedere cronologic, care reiau parţial sau integral replici formulate în prealabil în stil direct, se înregistrează aproximativ din deceniul al V-lea al secolului. În special V. Alecsandri utilizează această formă, poate sub influenţa propriei sale opere dramatice, unde apăreau asemenea reluări de replici de la un personaj la altul:

„Profesorul (tremurând): *Je vous aime.*

Scoleriţa (cu patimă): *Je vous adore.*

Profesorul: *Je voudrais vous embrasser.*

Scoleriţa (iute): *Qui vous en empêche, verişorule*?

Dă-mi voie, scumpa mea să nu urmez păn' la sfârşitul lecţiei; ţi-oi spune numai că din *je vous aime* în *je vous adore*, toţi galbinii luaţi din sânul ispravnicului trecea în mânile verişorului, drept plata sârguinţei sale.

Prin asemine chipuri şi eu, draga mea, am călătorit din pungă în pungă şi am agiuns în sfârşit a fi proprietatea tânărului profesor de: *je voudrais vous embrasser*". (Alecsandri, P, 17).

Acest tip nu apare însă la primii noştri prozatori moderni numai în forma elementară a reluării unei replici deja exprimate în text. Există la Negruzzi, la Bolintineanu sau la postpaşoptistul Gh. Sion exemple de redare în SIL a unei replici doar *presupuse*:

„Acum stafia începu să tremure. Ea văzuse faţa postelnicului. *Ce va face*? *se înşelase: nu era postelnicul acela ce căuta*". (Bolintineanu. O.II, 244).

„Acolo găsesc pe cameristă că-şi făcea o boccea ca de plecare. O întreb *ce însemnează asta*? Ea îmi răspunde, surâzând, că cocoana i-a dat drumul, fiindcă d-ei s-a dus. **Unde**? – *Nu ştie.* **Cu cine**? – *Nu ştie.* – Atunci sentimentul datoriei am simţit că-mi dicta să dau alarma". (Sion, SC, 396–397).

Forme mai complicate de SIL nu există în proza noastră dinainte de 1880; pot fi identificate doar trăsăturile fundamentale complet constituite ale acestei modalităţi de redare a enunţului, trăsături care vor fi valorificate şi amplificate începând cu ultimele decenii ale secolului, în proza lui Caragiale sau Delavrancea. Abia sfârşitul secolului va aduce, în structura naraţiei, complicatele forme compoziţionale care vor caracteriza proza

românească modernă, ca şi pe cea europeană. În perioada care ne interesează se înregistrează, însă, doar încercări de utilizare a unor formule mai complexe de expunere a enunţului narativ, de sursă romantică (în cazul monologului interior) şi, în orice caz, livrescă, dar dintr-o epocă ulterioară (pentru stilul indirect liber).

3. Observaţii asupra compoziţiei textelor; modalităţi narative

Am putut observa, din prezentarea diverselor forme de enunţ narativ, că structura compoziţională a textului nu este, în această perioadă, deosebit de complicată. În afara datelor precedente, ne vom opri doar asupra a trei tehnici compoziţionale bine reprezentate la începuturile prozei noastre: *acronia*, *povestirea în povestire* (povestirea cu cadru) şi *romanul epistolar*.

3.1. Acronia. Este probabil că artificiul cel mai simplu, în construcţia unei bucăţi în proză, ţine de concordanţa – sau lipsa de concordanţă – dintre *timpul real* al desfăşurării evenimentelor şi *cronologia narării lor* (*supra*, **1.2**). În genere, epocile prime din istoria povestirii cunosc o suprapunere a celor două timpuri, astfel încât desfăşurarea naraţiei respectă strict, de cele mai multe ori, ordinea cronologică în care fragmentele acesteia s-au succedat (*infra*, **4**).

Perioadele moderne, începând cu secolul al XVIII-lea, alterează structura lineară a naraţiei; asistăm la apariţia analepsei, care constă în intervertirea ordinii evenimentelor narate, astfel încât o naraţie poate începe cu sfârşitul acţiunii povestite, iar efectul poate preceda, în text, cauza.

Proza noastră din deceniile III-VIII conţine câteva asemenea exemple. Prima nuvelă a lui Negruzzi, *Zoe*, are o astfel de compoziţie: prima parte, scena dintre cei doi protagonişti, este urmată, în partea a II-a, de o privire retrospectivă asupra vieţii eroinei; partea a III-a precede în realitate începutul nuvelei, căci relatează momentul iniţial al intrigii; abia partea a IV-a cuprinde „finalul general” al evenimentelor narate.

Apropiată este şi compoziţia nuvelei *O alergare de cai*, dar acroniile sunt combinate aici cu introducerea unor largi fragmente narate de unul dintre personaje.

Prima nuvelă a lui Alecsandri, *Buchetiera de la Florenţa* (1840), îmbină de asemenea cele două procedee: acronia şi „povestirea în povestire”. Introducerea din partea I se continuă normal cu partea a III-a, dar între ele se intercalează, în analepsă, istoria vieţii eroului principal, V***, povestită de el însuşi. Nici suita naraţiei din *Mărgărita* (1853) nu este cea logică din punctul de vedere al timpului real. Nuvela începe cu un moment „avansat” în ordinea cronologică normală, nunta Mărgăritei; capitolele II, III şi IV continuă cu relatarea evenimentelor petrecute înaintea acestui moment; capitolul V urmează cronologic după capitolul I; în fine, sfârşitul nuvelei desfăşoară în succesiune lineară capitolele VI, VII şi VIII. Dintre textele acestei prime perioade, proza lui Alecsandri dovedeşte o accentuată predilecţie pentru lipsa de corespondenţă dintre timpul „real” şi timpul „narativ”, căci şi cealaltă nuvelă a sa, *Dridri*, utilizează acelaşi tip de povestire, inaugurat cu sfârşitul şi urmat de o relatare retrospectivă.

Caracterul spectaculos şi facil al acestei modalităţi compoziţionale a tentat pe mai mulţi dintre scriitorii noştri din perioada 1830–1880. Aceeaşi tehnică este perpetuată până în nuvelele lui Odobescu: atât *Mihnea Vodă cel Rău*, cât şi *Doamna Chiajna*, cuprind astfel de retrospective narative, aici în special cu caracter istoric. Nu se pot urmări, în acest moment al dezvoltării prozei româneşti, compoziţii simetrice sau măcar relativ simetrice şi echilibrate, cum vor apărea mai târziu în proza lui I. L. Caragiale. Acronia îşi păstrează, deocamdată, caracterul facil, căci elementul surpriză este, cu puţine excepţii, absent.

3.2. Tehnica **„povestirii în povestire"**, apropiată de ceea ce se numeşte narație „á tiroirs"[25], a existat, după cât se pare, de la începuturile prozei narative. A caracterizat pe rând povestirea orientală (vezi, de exemplu, suita narativă din *O mie şi una de nopți*), apoi povestirile Renaşterii (*Decameronul* lui Boccaccio sau numeroasele nuvele franceze ori italiene care l-au avut drept model), în sfârşit, istoriile filozofice ale secolului al XVIII-lea francez (Diderot, *Jacques le Fataliste*, de exemplu).

De sursă livrescă, procedeul apare şi în proza românească încă din primele decenii ale secolului al XIX-lea. Romanul lui Alexandru Cantacuzin, *Serile de vară la țară*, este astfel conceput, ca şi o parte dintre scrisorile lui Negruzzi: *Pentru ce țiganii nu sunt români* (1839), *Păcală şi Tândală* (1842) etc.

Tehnica „povestirii în povestire" nu poate fi separată, după cum se observă, de lipsa unei cronologii lineare în narație (*supra*, **3.1**): atunci când unul dintre eroi îşi inițiază propriul fragment narativ, discordanța cronologică apare automat, căci în suita narațiunii inițiale se introduce brusc un alt timp, întotdeauna anterior, diferit de acela al cadrului general (*infra*, 4). În scrisoarea a VII-a a lui Negruzzi (*Pentru ce țiganii nu sunt români*), planul A al primei povestiri este întrerupt de planul B al istoriei Sfântului Grigorie, dar el revine mereu în cursul celei de a doua povestiri sub forma dialogului dintre protagonistul-narator şi prietenul său Bogonos, care întretaie mereu istoria intercalată. Semnele formale ale cadrului general al narației nu dispar, deci, complet, în utilizarea acestei tehnici.

V. Alecsandri şi-a construit în această formă povestirea *Balta Albă* (1847); scena dialogată a unei întâlniri între prieteni constituie cadrul în care se introduce istorisirea plină de humor a francezului ajuns pe neaşteptate în primitiva localitate balneară din Valahia:

> „ – Domnule, răspunse unul din noi, nu te încrede aşa lesne în descoperirea d-tale, pentru că cine ştie dacă pân-în sfârşit nu-i fi pus în frigare şi ospătat de sălbaticii acestor țări?
>
> – Domnilor, adăugă străinul râzând, vă înştiințez că, de-oi mai şedea multe zile la masa de la tractirul d-lui Regensburg, sălbaticii ce-or vroi să mă prefacă în friptură nu or găsi pe mine decât pelea şi oasele. Cu toate aceste, pân-a nu mă face jertfa descoperirei mele, *dați-mi voie să vă istorisesc şi eu partea cea mai curioasă din călătoria mea.*
>
> *Plecând din Paris spre a întreprinde un voiaj în Orient, lucru ce, precum ştiți, s-au făcut astăzi de modă, am agiuns bun sănătos la Viena*" (Alecsandri, P, 172–173).

Ca şi formulele narative în care monologul propriu-zis şi monologul interior ocupă un loc important, relatarea care cuprinde fragmente povestite de un personaj reprezintă un tip compoziţional bazat pe dezvoltarea exacerbată, până la abuz uneori, a *replicii*. Fiecare dintre aceste „replici” poate constitui, la rândul ei, cadrul pentru o nouă naraţie completă, având prezente toate formele de enunţ (relatare indirectă şi directă, dialogată sau monologată), iar aceste situaţii concretizează perfect tipul narativ reprezentat în folclor şi preluat de literaturile culte, numit naraţie cu cadru.

3.3. Romanul epistolar este o specie bine reprezentată la sfârşitul secolului al XVII-lea şi în secolul al XVIII-lea, în literaturile franceză şi engleză mai ales[26]. Aici trebuie căutată, după toate probabilităţile, sursa de inspiraţie a prozatorilor noştri din prima jumătate a secolului al XIX-lea, deşi doar D. Bolintineanu s-a decis la a utiliza această formulă compoziţională într-o operă integral epistolară.

Fragmentele epistolare apar, într-o măsură mai mare sau mai mică, aproape la toţi scriitorii. Nuvelele lui Alecsandri, în special *Mărgărita* şi *Dridri*, inserează uneori fragmente epistolare, de multe ori plasate în punctele-cheie ale naraţiei (nuvela *Dridri*, de exemplu, se încheie cu o astfel de scrisoare concluzivă). În cel de-al doilea roman al său, *Elena*, Bolintineanu introduce numeroase fragmente epistolare. Scrisorile au, în asemenea situaţii, funcţia simplă a unei replici – mai dezvoltată uneori, monologată sau cuprinzând dialoguri în cadrul acestui monolog *sui-generis* –, dar nedepăşind valoarea unei replici adresate.

Romanul epistolar ca formulă compoziţională are, în literatura română din epoca pe care o analizăm, un singur reprezentant: *Manoil* de Bolintineanu, apărut în 1855.

Dacă suita cronologică a textului este lineară, surprinde, însă, varietatea compoziţională pe care romanul o posedă, într-un moment în care naraţia românească nu mai cunoscuse experienţe similare.

Romanul epistolar poate fi considerat o „falsă” actualizare a stilului direct. Cadrul cerut de forma de bază a enunţului este adresarea directă, la persoana a II-a, către un interlocutor determinat. Dar, în această limită generală, ale cărei mărci apar – cu foarte puţine excepţii – în fiecare scrisoare, se introduc de fapt – fără excepţie – câte una sau mai multe relatări în stil indirect, eventual alte scrisori, scene dialogate sau monologuri interioare. Datorită acestui caracter eclectic ca modalitate narativă, romanul epistolar nu poate fi încadrat între speciile care valorifică stilul direct, deşi, pe de altă parte, nu poate fi nici exclus dintre acestea.

Formulă compoziţională mixtă prin definiţie, romanul epistolar poate da naştere unei variaţii de planuri care ar lipsi într-o naraţie construită după formule tradiţionale lineare. Este singura formă narativă din primele momente ale prozei româneşti care dă posibilitatea unei alternanţe de perspectivă asupra aceluiaşi eveniment, privit din punctul de vedere al unor personaje diferite, autoare ale scrisorilor. Desigur, aceasta se întâmplă destul de rar în romanul lui Bolintineanu, căci perspectiva diferită – simultană sau succesivă cronologic – asupra evenimentelor narate va caracteriza abia proza secolului XX şi, chiar astfel, în foarte puţine cazuri (vezi, de exemplu, romanul lui Camil Petrescu, *Patul lui Procust*).

Pot fi identificate, în romanul lui Bolintineanu, mai multe tipuri compoziţionale de scrisori. Cele mai „tradiţionaliste" sunt scrisorile de tip introductiv, redactate exclusiv în stil indirect, cu excepţia unei adresări iniţiale. Un alt tip, care întruneşte cel mai mare număr de texte, introduce – în relatarea la persoanele I sau a III-a – scene dialogate, ce întrerup expunerea memorialistică prin alte fragmente narative.

O tehnică similară cu „povestirea în povestire", dar transpusă în cadru epistolar, inserează una (sau mai multe) scrisori în cuprinsul alteia. Nu sunt numeroase asemenea exemple în romanul *Manoil*, iar compoziţia lor este asemănătoare cu introducerea unei scrisori – prin schimbarea tipului de enunţ – într-o naraţiune în stil indirect:

> „16 mai. Voi să-ţi scriu câteva rânduri comice: astăzi, Smărândiţa îmi arăta o scrisoare deschisă:
>
> – Vrei să râzi? mă întrebă ea. Această carte vine de la un moş al meu... Am măritat pe soră-mea, pe Elena, cu un tânăr ce-i e drag şi o face fericită. Moşu-meu nu găseşte ginerile de viţă mare... ceteşte!
>
> *„Smărândiţă!*
>
> *Ginerile ce a luat pe Elena o fi având multe merite, o fi învăţat ca Guizot şi viteaz ca Napoleon, dar tot viţă de gios este! Tată-său abia era clucer şi nu avea voie să poarte nici barbă!* (...) *Dar tu ai stricat totul! răspunderea să cază asupra ta! Eu îmi spăl mânele ca Pilat din Pont!..."* (Bolintineanu, O. II, 20).

În sfârşit, mai poate fi identificat un tip epistolar, scrisorile fără caracter narativ propriu-zis, apropiate de expunerea adresată, de monolog sau de monologul interior. Cu excepţia marcării printr-un verb *dicendi*, toate trăsăturile exprimării oral-retorice apar în aceste scrisori, ceea ce permite şi asimilarea lor la monolog: exclamaţia, suspensia, interogaţia, verbele la conjunctiv cu valoare imperativă ori dubitativă, în sfârşit persoana a II-a – cu sens general sau cu interlocutor determinabil:

> „12 iunie. Un deşert amar este în inima mea!... aş voi să mor!...nimic nu mă ţine pe pământ!... ce gândeşti tu despre suflet? Omul e prea neferice aice jos ca să sfârşească aice; prea sus prin facultăţile sale ca să aibă aceeaşi ursită ca o reptilă!... am câteodată minute când sufletul meu se îmbată de o dezmierdare cerească..." (Bolintineanu, O. II, 43).

Din punctul de vedere al persoanei utilizate, se observă că romanul epistolar nu este limitat, ca – în genere – scrierile cu caracter memorialistic, la persoana I; toate variantele de scrisori prezentate dovedesc posibilitatea de a introduce, în acest tip narativ, şi persoana cea mai caracteristică relatării „neutre" – a III-a[27].

4. Constituirea timpurilor narative

Secolul al XIX-lea este momentul în care se precizează, în proza românească modernă, funcţia narativă a diverselor timpuri verbale, atât a celor limitate la valoarea strict temporală, cât şi a celor care cumulează valori modale sau aspectuale. Am urmărit

până acum principalele structuri compoziționale, fixate aproape în totalitate în proza de până la 1880; secolul următor va aduce modificări şi nuanțări ale formulelor deja apărute, dar nu va produce forme compoziționale complet noi. În această situație, este de aşteptat ca uzul timpurilor verbale în varianta narativă a prozei să fie, de asemenea, specializat funcțional, în raport cu tipul de narație, cu diversele planuri narative sau cu momentul redactării textului şi cu tradiția speciei în literatura noastră. Ca şi în analiza structurilor compoziționale de bază, se va observa că uzul timpurilor narative nu este complet eliberat de o influență a modelelor romanice: nu se poate urmări întotdeauna influența unor modele strict literare, ci paralela se poate stabili, în unele cazuri, pe baza valorilor comune pe care timpurile româneşti le au cu cele dintr-o altă limbă romanică. Nu este întotdeauna obligatorie, de exemplu, determinarea unei influențe a prozei de tip voltairian vs. balzacian în explicarea frecvenței perfectului sau prezentului vs. imperfect în narația secolului al XIX-lea; este suficient doar apelul la valorile temporale şi la unele valori aspectuale asumate de imperfect, în opoziție cu prezentul, atât în română, cât şi în franceză.

4.1. În analiza constituirii timpurilor indicativului ca timpuri narative, diferențierile temporale care trebuie luate în considerare sunt de mai multe categorii; ele privesc atât planurile narațiunii tradiționale, cât şi diversele specii narative.

(a) Se menține diferența fundamentală dintre *planul naratorului* şi *planul personajelor* (*planul replicii*); dacă planul naratorului este obligat, în varianta tradițională a prozei, la respectarea unei oarecare forme de trecut, permițând doar accidental şi pe un spațiu redus apariția prezentului (fie a-temporal, fie cu sensul actualizator al prezentului istoric), planul replicii rămâne practic nelimitat din punct de vedere temporal, admițând orice formă de trecut, prezent sau viitor.

(b) Cea de a doua diferență se stabileşte în pasajele autorului, între *planul prim* şi *planul secundar* al narației[28]. Această opoziție are variate implicații, dar cea mai importantă ni se pare constituirea timpurilor în *perechi* narative, cupluri în cadrul cărora fiecare timp are o funcție precisă şi limitată doar la unul dintre planuri; de exemplu: *imperfectul* pentru planul secundar şi *perfectul simplu* pentru primul plan, ori *mai-mult-ca-perfectul* pentru planul secund şi *imperfectul* pentru planul prim.

În cursul narației, diferențierea dintre primul plan şi planul secundar se poate datora unor factori diverşi, care țin aproape întotdeauna de *istoria* narată[29] (obiectul relatării). Planurile pot apărea diversificate pe baza unor criterii cronologice, şi în această situație o narație este inițiată prin perechea *mai-mult-ca-perfect* (pentru evenimentele – secundare – petrecute înainte de începutul istorisirii actuale) / *imperfect* (pentru primul plan – momentul inițial al povestirii actuale). Pe de altă parte, diferențele, determinate de necesitățile actualizării, apar doar în cursul povestirii propriu-zise, iar atunci perechea inițială este substituită de o alta, de exemplu *imperfect/perfect* (simplu sau compus), corespunzătoare planului secundar şi respectiv celui prim – actualizat – al narației (v. *infra*, sub **4.2.3.1**, observațiile privind construcția nuvelelor lui Negruzzi). Succesiunea temporală nu este, deci, întâmplătoare şi nu permite o analiză a timpurilor verbale considerate izolat. Subliniem că diferența dintre *planul actualității narative* şi *planul secundar* nu este echivalentă cu opoziția *planul prezentului/planul trecutului* în spațiul timpurilor verbale, chiar dacă uneori planul secund precedă prin analepsă primul plan.

(c) În sfârşit, nu fără legătură cu diferenţierile anterioare de planuri, trebuie să remarcăm faptul că anumite tipuri compoziţionale impun textului o determinată structură temporală. Una dintre premisele analizei compoziţionale avusese în vedere raportul dintre timpul verbal şi persoană în istoria naraţiei universale (v. *supra*, **1.1**). Formulele compoziţionale determină nu numai uzul unor anumite persoane, ci şi apariţia unor timpuri sau perechi de timpuri precise, uz obligatoriu în câteva realizări narative cu structură riguroasă. Proza memorialistică, de exemplu, depăşeşte cu greu (şi doar cu funcţie clară de reliefare) spaţiul timpurilor perfectului. „Povestirea în povestire" sau construcţiile narative bazate pe acronii fac uz de cuplul *mai-mult-ca-perfect/imperfect* faţă de *imperfect/perfect simplu* în momentul în care se îndepărtează – cronologic – de firul povestirii-cadru către trecut. Formele naraţiei adresate (scrisorile literare sau romanul epistolar) utilizează obligatoriu prezentul în pasajul adresat, în opoziţie cu unul dintre timpurile sau cuplurile perfectului în pasajul narativ.

Formele verbale utilizate în planul naratorului *în afara* acestei scheme vor avea funcţiile de actualizare sau de reliefare pe care proza narativă le cunoaşte în toate literaturile moderne. În mod curent, aceste funcţii sunt asumate de prezent, iar naraţia românească nu face excepţie de la regulă încă de la începutul secolului al XIX-lea[30] (*infra*, **4.3**).

4.2. Timpurile perfectului indicativ (mai-mult-ca-perfect, imperfect, perfect simplu şi perfect compus)[31]

4.2.1. Naraţia românească modernă a cunoscut încă din primele momente o repartizare relativ constantă a timpurilor indicativului trecut ca timpuri narative, în opoziţie cu prezentul şi viitorul indicativ, care au avut de la început valoare de timpuri comentative ori specifice replicii[32].

Dintre timpurile trecutului, *imperfectul* în alternanţă cu *perfectul simplu* fixează încă din proza primilor scriitori moderni o *stereotipie narativă* care se va perpetua cu aceeaşi funcţie până în perioada contemporană. Cuplul acesta va constitui forma narativă „neutră", fără nici o altă intenţie de accentuare expresivă sau de reliefare decât cea presupusă de diferenţa dintre planul secundar şi primul plan. Alternarea celor două timpuri apare atât la scriitorii care au o mai mică inventivitate compoziţională (precum Gh. Asachi), cât şi în contexte complexe compoziţional (la M. Kogălniceanu sau C. Negruzzi).

Faza naivităţii acestui paralelism temporal este ilustrată de nuvela lui Kogălniceanu, *Iluzii pierdute*; în fragmente narative (alternate cu comentarii şi descrieri de tipul fiziologiilor), autorul adoptă această formă, pe care o putem considera drept cea mai veche şi cea mai simplă, de delimitare între planul narativ al trecutului (redat la imperfect) şi planul istoriei „actuale" (redat la perfectul simplu):

> „Societatea noastră *era* adunată într-un salon, a căria nu ţi-oi face descrierea, (...) Două dame *era* pe o canape pusă în preajma unei mese, alte două *era* pe un lit de repos aşezat într-un colţ; a cincea damă, pentru care *aveam* o slăbiciune ceva cam prea fragedă, *şedea* pe un scaun lângă masă şi *cetea* cu colţul ochiului o carte, ce cu multe altele *era* pusă pe masă (...).

Conversaţia societăţii noastre **fu** întreruptă de un lacheu care **adusă** „Albina românească”. O damă, cea mai frumuşică, a căria nu ţi-oi spune numele, ca să nu se mânie celelalte, **luă** foaia şi ceti: *Iluzii pierdute*. La aceste cuvinte magice, toţi, bărbaţi şi femei, **răsăriră** ca prin o lovire electrică”. (Kogălniceanu, SA, 100–102).

Sensurile gramaticale ale celor două timpuri determină alegerea imperfectului şi a perfectului simplu şi în naraţia unuia dintre primele romane ale epocii, *Serile de toamnă la ţară* de Al.Cantacuzin.

Cuplul temporal pe care îl discutăm caracterizează aproape în exclusivitate fragmentele narative din proza lui M. Eminescu. În mod neaşteptat, proza eminesciană are un unic timp predilect pentru istoria propriu-zisă, perfectul simplu; cu funcţie relativă, asigurând planul secund, mai estompat al povestirii, apare imperfectul. *Cezara*, *Sărmanul Dionis*, *Întâia sărutare* sau *Avatarii Faraonului Tlá* sunt construite conform aceleiaşi scheme temporale, la care se adaugă mai-mult-ca-perfectul în anumite inversiuni cronologice sau în referiri la momente anterioare începutului naraţiei propriu-zise:

„Undele liniştite o *duceau* şi în curând **ajunse** la stâncile din mare. Ea **merse**-ncetinel de-a lungul lor, răzimându-şi mânile de păreţii de piatră, **ajunse** la o peşteră din care *curgea* sfâşiat şi strălucind un izvor, **intră** mergând de-a lungul râului şi deodată o panoramă cerească **se deschise** ochilor ei...” (Eminescu, O.VII, 151)

„Pe ici pe acolo pe la mese *se zăreau* grupe de jucători de cărţi, oameni cu părul în dizordine, ţinând cărţile într-o mână ce *tremura* (...). Dincolo unul *scria* cu cridă pe postavul verde al biliardului (...). Orologiul, fidel interpret al bătrânului timp, **sună** de douăsprezece ori din limba sa de metal, spre a da lumei, ce *nu*-l *asculta*, samă că **se scursese** a 12-a oară a nopţii. Dionis **se porni** spre casă. Afară ploaia **încetase** şi, prin mrejele şi valurile de nouri negri-vineţi, luna *trecea* palidă şi rece”. (Eminescu, O.VII, 95).

4.2.2. În exemplele de mai sus identificam formarea unor cupluri temporale, schimbarea timpurilor coincizând cu alternarea dintre primul plan şi planul secundar. Cuplul temporal *imperfect/perfect simplu* are, însă, şi tendinţa de a diferenţia sub alt aspect discursul narativ: imperfectul poate fi afectat unui fragment cu nuanţă descriptivă, în timp ce perfectul simplu se menţine în planul „istoriei” povestite. În această situaţie se află de obicei descrierile intercalate:

„Parada *se întindea* ca un şărpe pe şovăita uliţă. Înainte *mergeau* suitarii călări cu multe căciuli flocoase, la care *atârna* câte o lungă coadă de vulpe, împingând pe norodul ce *se înghisuia* (...). Doi tineri *mergeau* alăturea la pas”. (Negruzzi, PT, 27).

Atracţia imperfectului este atât de mare în context, încât în fragmentul narativ imediat următor replica personajului este introdusă prin verb *dicendi* tot la imperfect, în loc de perfectul simplu:

„Închipuieşte-ţi, Iliescule – *zicea* acest din urmă – aseară când m-am dus acasă, ce să văd?” (*Ibid.*).

4.2.3. *Imperfectul* poate fi utilizat şi independent, ca timp constant al narației[33]. Situația în care imperfectul se menține pe spații largi în relatare fără alternarea cu alt timp trecut este rară în proza acestei perioade. Există, însă, posibilitatea ca imperfectul să substituie una dintre formele de perfect într-un context în care sensul neutru al discursului narativ le-ar fi cerut; în asemenea împrejurări, imperfectul îşi depăşeşte cadrul strict temporal, fiind utilizat pentru valorile sale aspectuale, iar substituirea se datorează sensului imperfectiv şi durativ pe care autorul a intenționat să-l imprime textului. În scena uciderii boierilor din nuvela *Alexandru Lăpuşneanul*, C. Negruzzi relatează evenimentul la imperfect; pasajul se află la limita dintre narație şi descriere; el ar putea fi caracterizat ca descriere în succesiune (dinamică), iar durata oribilei întâmplări este dilatată prin utilizarea unui timp imperfectiv, care prelungeşte acțiunile desemnate de verbe fără a le marca sfârşitul. Chiar verbe momentane ca sens (*a muri*, *a cădea*, *a încleşta*) iau în text tot forma de imperfect. Negruzzi este primul scriitor la care se poate urmări această opoziție între sensul lexical – momentan – al verbului şi sensul său gramatical – durativ:

> „Boierii, neavând nici o grijă, surprinşi mişăleşte pe din dos, fără arme, *cădeau* făr a se mai împotrivi. Cei mai bătrâni **mureau** făcându-şi cruce; mulți însă din cei mai juni *se apărau* cu turbare; scaunele, talgerele, tacâmurile mesii *se făceau* arme în mâna lor; unii, deşi răniți, *se încleştau* cu furie de gâtul ucigaşilor, şi, nesocotind ranele ce *priimeau*, îi strângeau păn-îi *înnăduşeau*. Dacă vreunul *apuca* vreo sabie, *îşi vindea* scump viața. Mulți lefecii periră, dar în sfârşit nu mai rămasă nici un boier viu. Patruzeci şi şepte de trupuri *zăceau* pe parchet!" (Negruzzi, PT, 103).

Finalul nuvelei *Zoe* prezintă un exemplu apropiat ca valoare stilistică, deşi mult mai redus dimensional: „– Şi de ce boală a murit Iancul B...? *întreba*, după trecere de opt luni, tânărul cu sprâncene negre pe un doctor". (Negruzzi, PT, 29).

Dar aceste extensii temporale ale unei acțiuni momentane apar rar în proza secolului al XIX-lea; ele vor constitui unul dintre mijloacele subtile de „dilatare" a timpului în proza modernă a secolului XX.

4.2.4.1. Schema, relativ simplă, dezvoltată mai sus, cunoaşte o variantă care o complică, prin apariția unui al treilea timp în acelaşi context: *mai-mult-ca-perfectul*. Introducând o nouă dimensiune temporală, un plan anterior momentului inițial al narației, apariția mai-mult-ca-perfectului impune modificarea cuplurilor, care devin *mai-mult-ca-perfect/imperfect* (corespunzător momentului anterior începutului narației şi planului actual al „istoriei") şi *imperfect/perfect simplu* (corespunzător planului secundar şi planului prim)[34].

Toate introducerile-cadru ale discursului narativ sunt supuse acestei formule a succesiunii temporale, dacă se află în situația de a face referiri la momente anterioare, care explică narația următoare. Modelul este tot atât de fixat ca şi cel precedent, căci rezultă, ca şi acela, din sensurile gramaticale ale timpurilor indicativului. El dă naştere unor situații exemplare, dintre care amintim suita temporală – repetată cu o extremă regularitate – din cele patru părți ale nuvelei lui C. Negruzzi *Alexandru Lăpuşneanul*:

(a) „Iacov Eraclid, poreclit Despotul, *perise* ucis de buzduganul lui Ştefan Tomşa, care ***acum*** **cârmuia** ţara, dar Alexandru Lăpuşneanul, după înfrângerea sa în două rânduri, de oştile Despotului, fugind la Constantinopol, *izbutise* a lua oşti turceşti şi **se înturna** ***acum*** să izgonească pre răpitorul Tomşa (...).

(b) Lăpuşneanul *mergea* alăturea cu vornicul Bogdan, amândoi călări pe armasari turceşti şi înarmaşi din cap până în picioare.

– Ce socoţi, Bogdane – **zise** după puţină tăcere – izbândi-vom oare?" (Negruzzi, PT, 89).

Se observă că în primul alineat (a), care cuprinde evenimentele anterioare cronologic, valoarea de timp actual a imperfectului este întărită şi de deicticele adverbiale actualizatoare (*acum* cârmuia, se înturna *acum*), atâta vreme cât planul trecutului este rezervat mai-mult-ca-perfectului. Acelaşi imperfect îşi schimbă sensul în alineatul (b), unde trece pe planul secundar al „istoriei", primul plan revenind perfectului simplu (în incisa *dicendi*).

Există în nuvela *Alexandru Lăpuşneanul* (apărută în 1840) o simetrie de construcţie temporală care denotă la Negruzzi, mai mult decât la alţi scriitori din aceeaşi perioadă, un simţ al construcţiei narative şi o mare siguranţă în alternarea planurilor temporale. Exemplul nu este izolat, ceea ce dovedeşte că proza românească şi-a precizat valoarea timpurilor narative încă din primele momente ale modernizării sale. Aceeaşi succesiune *mai-mult-ca-perfect* → *imperfect* → *perfect simplu* se repetă în introducerea fiecăreia dintre cele patru părţi ale nuvelei. Din punct de vedere compoziţional, această suită temporală presupune o anumită perspectivă şi o manieră gradată în apropierea de obiectul propriu-zis al naraţiei, de „istorie"; începând de la un plan mai îndepărtat în timp, se concentrează treptat atenţia asupra planului principal.

4.2.4.2. În afara acestei forme, cea mai simplă posibilitate de intervertire cronologică în naraţie, şi celelalte acronii (în majoritate – analepse) se bazează tot pe apariţia alternativă în text a mai-mult-ca-perfectului, care devine astfel marca gramaticală specifică a procedeului. Indiferent dacă este vorba de simple inversiuni cronologice sau de tehnici compoziţionale consacrate (ca „povestirea în povestire", de exemplu, ori povestirea aceleiaşi întâmplări de către personaje diferite, din perspective variate), momentul spargerii tiparului temporal iniţial al textului este marcat de intervenţia mai-mult-ca-perfectului.

Reluând exemplul de mai sus, partea a II-a a nuvelei lui Negruzzi cuprinde o astfel de analepsă – fragmentul anterior cronologic inserat în scena dintre Lăpuşneanu şi Doamna Ruxanda (istoria vieţii eroinei până în momentul în care intră în scenă):

„(...) când o uşă lăturalnică deschizându-se, **lăsă** să intre doamna Ruxanda.

La moartea părintelui ei, bunului Petru Rareş, (...) Ruxanda *rămăsese*, în fragedă vrâstă, sub tuturatul a doi fraţi mai mari, Iliaş şi Ştefan (...).

Astfel, gingaşa Ruxanda *ajunsesă* a fi parte biruitorului.

Când **intră** în sală, ea era îmbrăcată cu toată pompa cuvenită unei soţii, fiice şi surori de domn". (Negruzzi, PT, 95–96).

Mai-mult-ca-perfectul este timpul inversiunilor cronologice pentru toți scriitorii care uzează de această manieră compozițională. Astfel, procedează C. Negruzzi încă de la primele sale nuvele (vezi intervertirea ordinii evenimentelor relatării din *Zoe* și introducerea „povestirii în povestire" din *O alergare de cai*), I. Ghica în *Scrisorile* către Vasile Alecsandri, Alecsandri însuși în nuvelele construite pe bază de acronii (finalul *Buchetierei de la Florența*, *Mărgărita*), Al. Odobescu în nuvelele istorice sau N. Filimon în *Ciocoii vechi și noi*.

Tudor Vianu observa[35] că mai-mult-ca-perfectul indicativului este un timp mai frecvent în operele primilor prozatori, în secolul al XIX-lea, cu precădere la C. Negruzzi, N. Filimon sau N. Bălcescu. Funcția stilistică a acestui timp în proza primei etape moderne este, așa cum am observat mai sus, aceea de a stabili cadrul cronologic al acțiunii și de a constitui resursa permanentă a „întoarcerilor" povestirii către trecut. Frecvența mai-mult-ca-perfectului narativ va scădea în proza secolului XX, căci mai târziu alternarea de planuri se va realiza prin intermediul altor procedee, dintre care cel mai interesant pentru domeniul verbului va fi schimbarea valorilor strict gramaticale ale timpurilor verbale și, în special, schimbarea valorii prezentului față de timpurile perfectului.

În orice caz, o concluzie se impune pentru tehnica pe care o presupune prezența în număr mare a formelor de mai-mult-ca-perfect în această perioadă: proza narativă este încă o proză tradițională, caracterizată prin *secvențialitate* compozițională. Prezentarea *succesivă* a evenimentelor impune, pe de o parte, fixarea valorii cuplurilor verbale discutate mai sus, iar pe de altă parte, mutația de la unul la celălalt atunci când succesiunea cronologică nu mai este lineară. Acroniile – forme accidentate ale narației succesive – sunt posibile numai prin apariția celui de al treilea timp trecut, mai-mult-ca-perfectul. Într-o etapă ulterioară a prozei, când succesiunea explicită a narației tradiționale va fi substituită printr-o tehnică bazată pe scene fără legătură marcată între ele, mai-mult-ca-perfectul – timp de referință la evenimentele precedente – nu va mai fi necesar, iar frecvența lui cu această valoare va scădea.

4.2.5. Spre deosebire de alte limbi romanice – în special de franceză – româna include *perfectul compus* între timpurile narative, nelimitându-l funcțional la aspectele comentative ale textului.

La mulți scriitori din perioada 1840–1880, apariția perfectului compus în narație alternează doar accidental cu aceea a perfectului simplu, care predomină net numeric. Nu ne vom referi la aceste situații mai puțin semnificative, care dovedesc cel mult că diferența funcțională dintre perfecrul simplu și cel compus nu era încă foarte mare în utilizarea lor ca timpuri narative.

Există, însă, în literatura din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, scriitori care manifestă o predilecție clară pentru narația la perfect compus corespunzător primului plan, în alternanță cu imperfectul în plan secundar. Este cazul lui Ion Ghica, de foarte multe ori al lui V. Alecsandri și aproape întotdeauna al lui I. Creangă. Iorgu Iordan explica această predilecție atribuind perfectului compus o valoare stilistică specială, deosebită de aceea a perfectului simplu: perfectul compus este timpul care apropie afectiv o acțiune, în timp ce faptele indiferente se relatează la perfectul simplu[36].

Această valoare explică utilizarea perfectului compus în proza memorialistică pe care o cuprind *Scrisorile* lui I. Ghica. Predilecția lui Ghica pentru relatarea la perfect compus este foarte clară: se constituie, astfel, în textul său, un alt cuplu, mai puțin frecvent în narația secolului trecut și, de aceea, nestereotipizat: *mai-mult-ca-perfect* (sau *imperfect*) / *perfect compus*:

„Când **am început** a înțelege cele ce se petrec în lume, *intrase* de curând în cursul timpului un secol nou, secolul al XIX-lea, secol mare și luminos între toate, menit a schimba fața lucrurilor pe pământ, de la apus la răsărit; secol care **a adus** cu dânsul o civilizațiune cu totul și cu totul nouă, nebănuită și nevisată de timpii anteriori". (Ghica, O. I, 101).

Valorile temporale sunt bine precizate în proza lui I. Ghica; se poate identifica uneori o deosebire de sens între cele două timpuri ale perfectului, simplu și compus, care își împart planul actualității în alternanță cu imperfectul; când se referă în text la narator, perfectul compus are un sens pur perfectiv, denumind doar acțiuni încheiate, în timp ce perfectul simplu apare în finalul pasajului, pentru a numi acțiuni cu caracter momentan și rapid:

„Când *ieșeam* din Focșani, *răsărea* luna; nici gură de surugiu, nici plesnitură de bici, dar cărucioarele mele *fugeau* ca năluca cu umbra după ele, și seara, când bătea meterhaneaua, *mă dam jos* din cărucioară și *intram* cu ispravnicul meu în odaia lui Măciucă, unde **am așteptat** până **s-a sculat** vodă de la masă, până **s-a culcat** beizadelele, **s-a osteiat** lumea din curte și **au ieșit** una după alta caleștile cu masalale a spătarului, a aghii și a ispravnicului de curte; atunci **intră** răposatul Măciucă și-mi **zise**: „Ai sus". (Ghica, O. I, 121).

Și scrierile autobiografice ale lui C. Negruzzi utilizează perfectul compus narativ. Tot fragmentul pur memorialistic, redactat la persoana I, din *Cum am învățat românește* este scris la perfectul compus, în alternanță cu perfectul simplu, care desemnează doar acțiunile momentane, de obicei referitoare la persoana a III-a:

„O, cât **am rămas** de recunoscător bunului meu părinte pentru această dorită veste! Îndată **am gătit** caiete, condeie nouă, negreală bună, nimic **n-am uitat** (...). Aceste pregătiri m-au **ocupat** până seara, când **m-am culcat** gândind la noul dascal; iar piste noapte **am visat** că aveam un nas cât a lui de mare (...).

Zicând aceste, *își luă* șlicul și *o împunse de fugă* pe ușă.

De atunce nu **l-am mai văzut**.

Astfel Petru Maior **m-a învățat** românește". (Negruzzi, PT, 7, 12).

Există tendința ca narația obiectivă să fie redată la perfectul simplu, iar cea cu caracter autobiografic la perfectul compus, chiar în proza aceluiași autor. În *Buchetiera de la Florența*, V. Alecsandri utilizează ca timp narativ de predilecție perfectul simplu, la fel în *Mărgărita* sau *Dridri*, dar îl schimbă uneori cu cel compus în *O primblare la munți*, povestire apropiată de memorialistică. Tot perfectul compus este timpul cel mai frecvent și în *Poveștile* și *Amintirile* lui Creangă, unde se află într-o continuă alternanță cu prezentul, devenit și el timp narativ.

Diferența funcțională dintre cele două forme de perfect se precizează, astfel, în evoluția prozei narative; sfârşitul perioadei marchează fixarea celor două timpuri în două modalități narative diverse; perfectul simplu rămâne timpul relatării obiective, „neutrale", iar cel compus devine specific relatării subiective sau fragmentelor memorialistice dintr-un text în proză.

4.3. Prezentul este, spre deosebire de formele de perfect, timpul specific planului narativ al personajelor; alături de viitor, prezentul apare – în principiu – în primul rând în *replică*. Alternarea celor două timpuri cu timpurile perfecte este caracteristică tuturor literaturilor moderne[37] şi – în parte sub influența acestora – prozei româneşti.

Prezentul depăşeşte, însă, granițele adresării directe şi limitele persoanelor I şi a II-a, specifice replicii, intrând, cu funcții diferite, în cel de al doilea plan narativ – al autorului[38]. Spre deosebire de situația celorlalte timpuri – trecute –, pentru care existența unei valori stilistice speciale nu era obligatorie în textul narativ, prezentul are întotdeauna o astfel de funcție: apariția sa într-un context care nu-i este propriu, planul naratorului, presupune în toate cazurile o intenție stilistică şi o determinată utilizare.

Nu toți scriitorii din perioada de modernizare a prozei îşi construiesc narația prin alternarea prezentului cu timpuri ale perfectului: situațiile cele mai semnificative pentru funcția narativă a prezentului le descoperim la M. Kogălniceanu, I. Ghica şi – mai rar – în scrisorile lui C. Negruzzi, în special în textele cu caracter mai apropiat de fiziologii ori în acelea care cuprind analize morale sau formulări aforistice.

Două sunt principalele funcții ale prezentului într-un text narativ din perioada pe care o analizăm: prezentul este timpul intercalărilor comentative (sau de tipul comentariului) şi timpul actualizării ori reliefării. Aceste valori se combină uneori cu sensuri suplimentare, căci în text se pot crea, prin introducerea prezentului, mai multe tipuri de opoziții, unele pur temporale, altele modale: actual/inactual, durativ/momentan, iterativ/singular etc.

4.3.1. O primă funcție este aceea pe care prezentul o îndeplineşte în fragmentele mai apropiate ca valoare de aspectele *comentative* ale limbii, intercalate în discursul narativ. În orice text în proză se stabileşte un raport între aspectele strict narative şi pasajele care cuprind comentarii cu sens mai general, aforisme, analize morale etc. Timpul verbal care asigură echilibrul între pasajele comentative şi povestirea propriu-zisă este tocmai prezentul, care creează în text o opoziție – de timp, dar şi de modalitate a expunerii – față de timpurile perfecte pe care se bazează trama narativă.

Proza generației de la 1848 abundă în asemenea alternanțe de tonalitate obținute prin introducerea prezentului; acesta nu are încă funcția de actualizare pe care o va avea la prozatorii de la sfârşitul secolului (I. Ghica, Gh. Sion sau I. Creangă), dar alterează perspectiva textului, trecând – pentru moment – pe al doilea plan discursul narativ şi înlocuindu-l prin considerații de alt ordin: comentative, generalizatoare, aforistice, numind realități permanente sau iterative etc. În aceste situații apare de obicei *prezentul etern* sau *prezentul gnomic*. Ca şi în fazele mai puțin evoluate ale narației europene, când se uza de povestiri cu cadru sau de povestiri legate tematic între ele[39], proza românească din primele decenii de care ne ocupăm (aproximativ în jurul anului 1850) se fixează mai întâi la aceleaşi formule mixte, nu foarte evoluate față de proza clasicizantă şi

moralizatoare a secolului al XVIII-lea european, care iau naştere din întrepătrunderea comentariului socio-descriptiv de tipul fiziologiilor cu proza narativă propriu-zisă.

În această ordine de idei, trebuie mai întâi amintite fiziologiile, declarate sau nu, formulă narativă pe care au folosit-o cel puţin o dată fiecare dintre marii scriitori din deceniile 1840–1860. M. Kogălniceanu (*Fiziologia provincialului în Iaşi*), C. Negruzzi (*Fiziologia provinţialului*), Al. Russo (*Iaşii şi locuitorii lui la 1840*) sau V. Alecsandri (*Iaşii în 1844*) au scris chiar fiziologii în gustul începutului de secol, imitate după modele franceze nu întotdeauna celebre. Urme ale acestei „mode" a fiziologiilor există până târziu, în romanele lui B. P. Hasdeu sau în nuvelele istorice ale lui Al. Odobescu, dar maniera este deja modernizată, fiziologia nemaiconstituind obiectul independent al unui text în proză, ci doar un fragment inserat, după modelul romanului sau nuvelei franceze a secolului al XIX-lea.

În toate aceste fiziologii, prezentul este timpul aproape exclusiv utilizat în nucleul narativ, iar valorile sale, puţin diferite de la autor la autor sau de la un text la altul, nu depăşesc limitele prezentului durativ, etern sau gnomic, uneori cu nuanţă iterativă mai marcată. Aceasta este, de exemplu, tehnica lui C. Negruzzi în *Fiziologia provinţialului*, unde prezentul comentativ din partea de „fiziologie" propriu-zisă este extins şi asupra fragmentelor narative care ilustrează schiţa de moravuri iniţială:

> „Provinţialul **îmblă** încotoşmănat într-o grozavă şubă de urs; **poartă** arnăut în coada droşcii (...). Figura lui **e lesne** de cunoscut; cele mai adese **este** gros şi gras, **are** faţă înflorită (...).
>
> După ce a sfârşit banii de cheltuială, **vine** acasă. Nevasta îi **iese** înainte. Ea îl **aşteaptă** să vie isprăvnicit sau prezidenţit; el **vine** cu plete lungi şi cu lornetă. (...) Seara, toţi provinţialii de ambe-sexe **năvălesc** la dânsul. După cerimonia dulceţilor şi a cafelei, cucoana **începe** a-şi arăta turbanul, şi boierul a spune novitale. **Spune** cum *a petrecut*; cum s-*a eglindisit* la bal la curte; ce mai confete şi gheţate *a mâncat*; cum îl *invitau* toate damele la danţ; cum *era* balul de frumos; sala *era* pardosită cu oglinzi, păreţii de porţelan, uşile de cristal şi mobilile de chihrimbar, şi alte multe minunăţii şi mândreţe care **fac** pre prietinii săi să caşce gurile ascultându-l; şi iaca materie de vorbă cel puţin pentru două luni". (Negruzzi, PT, 173, 175–176).

Relieful scenei rezultă exclusiv din asocierea prezentului la acţiunile eroului din momentul actualităţii narate şi a perfectului compus/imperfectului la acţiunile trecute ale aceluiaşi personaj. Enclava de perfect are funcţia de a îndepărta întâmplările neverosimile petrecute în capitală (povestite în stil direct nelegat şi indirect liber), iar scena se încheie cu revenirea la prezent, în planul actualităţii provinciale şi al stilului indirect.

Fiziologiile „trucate", cuprinse în texte narative, de obicei în nuvele sau în povestiri izolate, ies în evidenţă în discursul narativ tot prin schimbarea temporală pe care o comportă. Astfel procedează M. Kogălniceanu în schiţa de moravuri *Soirées dansantes* sau în introducerea la romanul fragmentar *Tainele inimei*, amplă descriere socială a Iaşului:

> „*Atunce*, niciodată *nu mă desfătam* pe jumătate; apropierea unui bal îmi *deşărta* inima de toate micele supărări ce *aveam*; (...) Ah! **acum mă duc** la bal numai spre a juca rolul pătimitor de băgător de samă. (...)

> Un om plăcut, pentru multe femei, **este** acela carele, într-un bal **joacă** totdeauna şi **nu se odihneşte** niciodată, jucând deopotrivă cu toate, cu cele frumoase şi cu cele urâte, bun, tânăr şi de treabă carele **face** filantropie la mazurcă spre slujba fetelor celor bătrâne şi carele **crede** că **are** vreo îndatorire către gazda ce-l **pofteşte** la bal.
>
> Un om plăcut **este** şi acela care **face** curte mamelor (...)
>
> Aşa-i că-i **plăcut** acest elegant care **spune** complimente (...) etc., etc.". (Kogălniceanu, SA, 40–(41).

Portretul generalizat al tânărului modern, introdus în textul narativ sub forma unei fiziologii trucate, de ample dimensiuni, se reliefează în text prin asocierea cu prezentul etern. Comentariul rămâne subsidiar naraţiei, chiar în schiţa de mai sus, dar caracterul moralizator al prozei din perioada analizată nu este niciodată independent de apariţia prezentului; uneori funcţia aforistică, transpusă în manieră ironică, se exprimă prin prezentul gnomic:

> „La nouăsprezece ani **ne bucurăm** de joc ca de o mare desfătare; dar **nu este** desfătare în lume care să treacă aşa de degrabă la bărbaţi şi aşa de târziu la femei". (Kogălniceanu, SA, 39).

Când cele două planuri, narativ şi comentativ, sunt mai strâns legate între ele, se conturează în text o opoziţie temporală care apropie uzul prezentului de cea de a doua funcţie a sa, *reliefarea* (actualizarea). Nu avem, totuşi, a face cu modificarea de perspectivă asupra planurilor narative presupusă de *prezentul istoric*, aflat în contrast cu un timp perfect:

> „Această societate *era în Iaşi*, într-o uliţă al căria nume nu ţi l-oi spune, fiindcă eu însumi nu-l cunosc. **Ştiut este** geograficeşte şi statisticeşte că capitala Moldaviei **nu samănă** în nimică cu celelalte capitalii blagoslovite de Dumnezeu. Iaşii, oraş vestit prin (...), Iaşii, centrul civilizaţiei, a literaturei şi a gunoiului Moldaviei, **are** uliţe, dar mai nici una cu nume, **are** optzeci de mii de trupuri, dar nici macar zece suflete, **are** poduri prea frumoase şi **n-are** macar un pârău". (Kogălniceanu, SA, 92).

4.3.2. Actualizarea naraţiei prin prezent, de fapt izolarea unuia dintre planurile narative prin schimbarea timpului, caracterizează o fază mai nouă a prozei şi pe alţi scriitori decât cei amintiţi în paragraful precedent. Prezentul etern sau cel gnomic la scriitorii „moralişti" ai generaţiei paşoptiste reprezenta pentru aceştia amprenta stilistică a formaţiei lor clasicizante, dar şi o concesie făcută gustului epocii în preluarea – fie şi fragmentară – a modelelor occidentale.

Cea de a doua funcţie a prezentului, „punerea în relief", nu mai limitează apariţia timpului actualizării la inserările de altă natură, ci îl introduce chiar în discursul narativ al autorului. De multe ori prezentul istoric îşi asumă funcţia de reliefare; procedeul a fost analizat de Tudor Vianu în *Istoria românilor sub Mihai-Vodă Viteazul*: alternarea prezentului cu perfectul în textul lui Bălcescu poate fi apropiată de tehnica basoreliefului în sculptură, prezentul jucând rolul reliefărilor din primul plan, iar imperfectului revenindu-i planul secund al naraţiunii:

„Acest ajutor însă ce ai noştri şi-l *închipuiau* tare, nu *era* decât o ceată de 300 pedestraşi din Ardeal cu puşti. Mihai, fără a pierde vreme, *căuta* a se folosi de acest neînsemnat ajutor (...). El **îşi preumblă** privirea pe câmpul bătăliei, **vede** mişcările turcilor şi după dânsele **îşi pregăteşte** pe ale sale. (...) El **hotărăşte** atunci a se jertfi ca altădată şi a cumpăra biruinţa cu primejdia vieţii sale. Ridicând ochii către cer, mărinimosul domn **cheamă** în ajutoru-i protecţia mântuitoare a zeului armatelor, **smulge** o secure oştenească de la un soldat, **se aruncă** în coloana vrăjmaşă ce-l **ameninţă** mai de aproape, **doboară** pe toţi ce **se încearcă** a-i sta împotrivă, **ajunge** pe Caraiman-Paşa, îi **zboară** capul, **izbeşte** şi pe alte capete din vrăjmaşi şi, făcând minuni de vitejie, **se întoarce** la al săi plin de trofee şi fără a fi rănit[40].

Fără a se găsi întotdeauna într-o opoziţie atât de clară cu unul dintre timpurile trecute cu care alternează de la o frază la alta, prezentul narativ a constituit mereu o formă de actualizare. *Scrisorile* lui Ion Ghica reprezintă din nou un exemplu ilustrativ pentru acest procedeu relativ modern. Forme de naraţie adresată, scrisorile literare sunt redactate obligatoriu la prezent în părţile introductive, destinate lectorului lor. Dar timpul în discuţie nu apare numai în aceste fragmente-cadru, ci marchează o poziţie afectivă în redarea evenimentelor la prezentul istoric. În fragmente întinse din *Scrisorile* lui Ghica alternează forme de perfect – corespunzătoare evenimentelor sau eroilor secundari – şi de prezent – corespunzând eroului principal şi primului plan:

„Tot p-atunci consulul grecesc, lipsind şi el în concediu, *lăsase* cancelaria consulatului în seama unui dăscălaş anume Căminarache, om de casă şi de masă boierului Sturdza. Grecu, îngâmfat să se vadă el reprezentant de putere europeane, **îmbracă** haine cusute cu fir, **îşi trânteşte** în cap o şleapă cu pene, **îşi pune** spanga la brâu şi o **pleacă** să facă vizită oficială locotenentului de domn. Glumeţul Costache Sturdza, când îl **vede** gătit astfel, **îl apucă râsul** şi-l **primeşte** cu: „Ce e asta, caraghiosule?”.

Grecuşorul, nemulţumit de o asemenea primire, **se supără, părăseşte** salonul ministrului, **se duce** la consulat, **dă** bandiera elinească **jos** şi **rupe** relaţiunile cu guvernul Moldaviei, declarând că s-a făcut ofensă regelui Oton, în persoana reprezentantului său. (...)

După îndeplinirea acelor formalităţi, grecu, îmbrăcat iar cu uniforma ştiută, **se duce** să facă vizită Locotenentului domnesc, şi atunci marele logofăt îl **primeşte** cu mâna întinsă, răsturnat într-un fotoliu, zicându-i: „Na, mascara, vino de sărută mâna””. Grecu i-*a sărutat* mâna şi astfel s-*a închis* incidentul”. (Ghica, O.I, 106–107).

Încheierea istorisirii coincide cu „întoarcerea” la perfect, pentru ca fragmentul să se integreze textului în care avusese rolul unei paranteze narative: este ales pentru aceasta un timp cu valoare finită, perfectul compus. Prezentul preia, astfel, cu nuanţa de reliefare în plus, funcţia perfectului simplu, specific naraţiei „neutre”. Procedeul e curent în proza de la sfârşitul secolului; îl vom întâlni în romanele lui D. Bolintineanu, în nuvelele istorice ale lui Al. Odobescu şi cu o deosebită frecvenţă, în *Poveştile* şi *Amintirile* lui I. Creangă.

Pentru Odobescu, variaţia timpurilor în naraţie, dirijată către prezent, e singura modalitate de variaţie a planurilor narative. Mutaţia temporală ţine, aşa cum am observat,

de un moment mai târziu şi mai elaborat al prozei noastre şi se combină de multe ori în text cu utilizarea deicticelor (pronominale sau adverbiale) de actualizare:

> „În casa lui Danciu Ţepeluş **stau** adunaţi într-o seară trei oameni. Unul de vârstă mezie, purtând îmbrăcăminte ungureşti, **are** un obraz pe care **se citeşte** o prostatică râvnire la mărimi; acesta **e** stăpânul casei (...) Al doilea **e** un boier bătrân de Ţara Românească, cu barba albă şi cu fruntea înnorată de o veche mâhnire: acesta **e** Radul, spătarul din Albeşti, a cărui fiică Ilinca *fusese jertfită* cu atâta cruzime de către fostul Domn chiar în noaptea ei de cununie". (Odobescu, O. I, 118).

Pentru descrierea operelor de artă, particularitatea a fost observată, ca şi pentru naraţiune, de Tudor Vianu, care stabilea un raport de sens între utilizarea în descriere a imperfectului şi a perfectului, faţă de prezent[41].

În romanul lui D. Bolintineanu, *Elena*, prezentul are aceeaşi funcţie stilistică precisă, chiar dacă nu şi frecvenţă mare: reliefarea planului personajelor prin descrierea lor la prezent în contextul general de perfect.

Spiritului concret al lui Creangă îi este proprie actualizarea prin prezentul narativ, combinată cu repetarea până la abuz a acestei forme verbale în contexte relativ reduse dimensional. Se realizează în acest mod atât apropierea povestirii de momentul prezent, cât şi diferenţierea planurilor între ele, în spaţiul închis al naraţiei. Ca şi în ultimele exemple, de la I. Ghica la Odobescu sau Bolintineanu, valorile prezentului la Creangă sunt de *prezent dramatic*[42]. Reproducem cunoscutul pasaj din *Capra cu trei iezi*, în care aspectul durativ al acţiunii nu este afectat de utilizarea prezentului, dar unde acest timp verbal aduce în plus reliefarea şi dinamizarea pe care nici o formă de perfect n-ar fi avut-o:

> „Şi aşa zicând, **pune** poalele-n brâu, **îşi suflecă** mânicile, **aţâţă** focul şi **s-apucă** de făcut bucate. **Face** ea sarmale, **face** plachie, **face** alivenci, **face** pască cu smântână şi cu ouă, şi fel de fel de bucate. Apoi **umple** groapa cu jaratic şi cu lemne putregăioase, ca să ardă focul mocnit. După asta **aşază** o leasă de nuiele, numai înţinată, şi nişte frunzari peste dânsa; peste frunzari **toarnă** ţărnă şi peste ţărnă **aşterne** o rogojină. Pe urmă **lasă** bucatele la foc să fiarbă şi **se duce** prin pădure să caute pe cumătru-său şi să-l poftească la praznic. **Merge** ea cât **merge** prin codru, până ce **dă** de o prăpastie grozavă şi întunecoasă, şi pe-o tihăraie **dă cu crucea** peste lup". (Creangă, O, 130).

În concluzie, funcţia stilistică a prezentului narativ rezidă în multipla transgresare pe care o presupune utilizarea acestui timp în *planul narativ al autorului*, faţă de regula unei expresii neutre. Pe de o parte, prezentul este – prin definiţie şi prin sensul său gramatical – un timp *comentativ* şi nu unul narativ, dar e utilizat în naraţie. Pe de altă parte, prezentul caracterizează replica personajului şi nu planul autorului[43], dar apare curent în afara cadrului său normal. În sfârşit, ţinând seama de decalajul dintre timpul real şi acela al relatării, naraţia tradiţională ar trebui să se desfăşoare la una dintre formele de trecut, dat fiind faptul că timpul real al istoriei povestite precedă obligatoriu momentul narativ. Apariţia prezentului într-un asemenea context, în locul perfectului, implică deci una dintre funcţiile stilistice ale actualizării (prezentul *istoric*, prezentul *etern*, prezentul *gnomic*) sau ale reliefării (prezentul *dinamic* sau prezentul în *opoziţie contextuală* permanentă cu unul dintre timpurile perfectului, ca în cazul „tehnicii basoreliefului").

5. Concluzii

Narația epocii de care ne-am ocupat reprezintă prima fază a prozei româneşti moderne: de aceea, considerăm că analiza distribuțională a stilurilor vorbirii şi a funcțiilor cardinale ale acțiunii (timp – mod – aspect) epuizează semnificațiile esențiale ale textelor acestei perioade de început. După cum s-a putut observa, proza a fost considerată un *corpus* relativ unitar, cu minimă cronologie internă; este o procedare normală, dacă avem în vedere faptul că scriitorii amintiți aici reprezintă numai o etapă în dezvoltarea stilului artistic al limbii literare, creat şi îmbogățit în cursul câtorva secole.

Absența unei cronologii interne (formule mai complicate de adresare apar uneori în primii ani ai perioadei de care ne-am ocupat, la Negruzzi de exemplu) s-a combinat cu alegerea textelor de valoare literară recunoscută. Ca o concluzie de ordin general asupra prozei dinainte de 1880, se poate afirma că narațiunea românească posedă încă puține forme proprii, dar că asimilează intens formule narative eterogene, în raport cu originea lor europeană. Variante actualizate de povestire clasică se îmbină, uneori în aceeaşi operă, cu inovații romantice recente (acronii sau romane epistolare). Faptul acesta a fost observat şi demonstrat până acum la nivel tematic, dar analiza modalităților, a persoanelor şi a timpurilor narative îi conferă o dimensiune nouă.

NOTE

[1] Gérard Genette, *Discours du récit*, in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 65–282; trad. rom. *Figuri*, selecție, traducere şi prefață de Angela Ioan şi Irina Mavrodin, Bucureşti, Univers, 1978; id., *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

[2] Angela Bidu-Vrănceanu, Cristina Călăraşu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaş, Gabriela Pană Dindelegan, *Dicționar de ştiințe ale limbii (DSL)*, ed. 2, Bucureşti, Nemira, 2001.

[3] Pentru amănunte privind diversele aspecte ale enunțării şi raportul lor cu enunțul narativ, v. Tzvetan Todorov, *Problèmes de l'énonciation*, „Langages", V, 1970, nr. 17, pp. 3–11: Émile Benveniste, *L'appareil formel de l'énonciation, ibid.*, pp. 12–18; Julia Kristeva, *Le mot. Le dialogue et le roman*, in *Recherches pour une sémanalyse. Essais*, Paris, Seuil, Coll. „Tel Quel", 1969, p.143; vezi şi Mihaela Mancaş, *Structura narației romantice*, in *Structuri tematice şi retorico-stilistice în romantismul românesc*; Bucureşti, EARSR, 1976, pp.179–216.

[4] V. G. Genette, *Discours du récit*, pp. 77–121; *Nouveau discours du récit*, pp. 15–22.

[5] *Ibid.*, pp. 79–89, 118–121.

[6] În stilistica românească, termenul *acronie* acoperă ambele accepții, care nu sunt întotdeauna diferențiate; omonimia cu sensul curent al substantivului *anacronie* se dovedeşte supărătoare.

[7] G. Genette, *Discours du récit*, pp. 89–90.

[8] *Ibid.*, pp. 122–144.

[9] *Ibid.*, p. 123; id., *Nouveau discours du récit*, pp. 22–25.

[10] *Ibid.*, pp. 145–182; *Nouveau discours du récit*, pp. 26–27.

[11] Vezi, între alții, Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975; trad.rom. *Pactul autobiografic*, Bucureşti, Univers, 2000; Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le „point de vue"*, Paris, Corti, 1981; trad. rom. *Punctul de vedere*, Bucureşti, Univers, 1994. În studiile lui G. Genette, „persoana" gramaticală este neconvențional tratată, autorul considerând, pe baza analizei romanului proustian, nunumai că persoana I se dovedeşte fundamentală pentru textul în cauză, dar şi că această"persoană întâi" a naratorului există

subiacent în orice text narativ, indiferent dacă este exprimată direct sau indirect; v. *Discours du récit*, pp. 251–254. Formularea lui Genette este mai clară, în această privință, în *Nouveau discours du récit*, p. 65: „eu nu mențin [noțiunea de persoană] decât ca pe o concesie făcută uzajului, reamintind că pentru mine orice narație este, explicit sau nu, «la persoana întâi», deoarece naratorul poate în orice moment să se desemneze pe el însuși prin pronumele respectiv".

[12] G. Genette, *Discours du récit*, pp. 252–259.

[13] Tz. Todorov, *Grammaire du Décaméron*, The Hague, Mouton, 1969; trad. rom. *Poetica. Gramatica Decameronului*, București, Univers, 1975, p. 128–132; id., *Les catégories du récit littéraire*, in *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1966.

[14] G. Genette, *Discours du récit*, pp. 225–267; *Nouveau discours du récit*, pp. 52–55.

[15] Id., *Discours du récit*, pp. 183–251; *Nouveau discours du récit*, pp. 28–29.

[16] Id., *Discours du récit*, pp. 206–224; *Nouveau discours du récit*, pp. 48–52.

[17] Amintim, din vasta bibliografie asupra începuturilor romanului românesc: Teodor Vârgolici, *Începuturile romanului românesc*, București, EL, 1963; id., *Romanul istoric românesc din secolul al XIX-lea*, in *Retrospective literare*, București, EL, 1970; Paul Cornea, *Despre începutul începuturilor romanului românesc*, in *De la Alecsandrescu la Eminescu*, București, EL, 1966, pp. 249–264; Șt. Cazimir, *Prefață* la vol. *Pionierii romanului românesc. De la Ion Ghica la G. Baronzi*, ed. 2, București, Minerva, 1973, pp. V–XXXII.

[18] V. Jean Rousset, *Comment insérer le présent dans le récit: l'exemple de Marivaux*, „Littérature", 5 (febr.1972), pp. 3–10.

[19] Utilizăm următoarele ediții și abrevieri: Alecsandri, P = V. Alecsandri, *Proză*, București, EL, 1966; Asachi, SL = Gh. Asachi, *Scrieri literare*, București, ESPLA, 1957, vol. II; Bolintineanu, O. II = D. Bolintineanu, *Opere alese*, București; EL, 1961, vol. II; Creangă, O = I. Creangă, *Opere*, București, ESPLA, 1954; Eminescu, O. VII = M. Eminescu, *Opere*, București, EARSR, 1977, vol. VII; Filimon, O. I = N. Filimon, *Opere*, București, ESPLA, 1957, vol. I; Ghica, O. I = Ion Ghica, *Opere*, București, ESPLA, 1956, vol. I; Heliade, VP = I. Heliade-Rădulescu, *Versuri și proză*, București, Ed. Minerva, 1972; Kogălniceanu, SA = M. Kogălniceanu, *Scrieri alese*, București, ESPLA, 1955, vol. I; Negruzzi, PT = C. Negruzzi, *Păcatele tinereților*, ed. 2, București, ESPLA, 1963; Odobescu, O. I = Al. Odobescu, *Opere*, București, ESPLA, 1955, vol. I; PRR = *Pionierii romanului românesc. De la Ion Ghica la G. Baronzi*, ed. 2, București, Minerva, 1973; Sion, SC = Gh. Sion, *Suvenire contemporane*, București, Minerva, 1915.

[20] V. Tudor Vianu, *Observații asupra limbii și stilului lui Al. Odobescu*, in *Studii de stilistică*, București, EDP, 1968, pp. 234–238; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, FRLA, 1941, pp. 306–307; vezi și Mihaela Mancaș, *Tablou și acțiune. Descrierea în proza narativă românească*, București, EUB, 2005, pp. 77–78, 83, 95, 105–106.

[21] Din bibliografia asupra monologului interior, amintim doar câteva titluri: E. Dujardin, *Le monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de J. Joyce et dans le roman contemporain*, Paris, 1931; L. Doležel, *O stylu moderni české prózy*, Praga, 1960, pp. 159–168; G. Herczeg, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, 1963, pp. 85–86; Marie-Jeanne Durry, *Le monologue intérieur*, in *La littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques d'expression, Colloque de Strasbourg 1959*, Paris, PUF, 1961; Danièle Sallenave, *À propos du „monologue intérieur": lecture d'une théorie*, „Littérature", 5, *loc. cit.*, pp. 69–87.

[22] V., în special, Danièle Sallenave, *op. cit.*, pp. 73–74.

[23] G. Herczeg, *op. cit.*, 85.

[24] Mihaela Mancaș, *Stilul indirect liber în româna literară*, București, EDP, 1972, pp. 118–143; id., *Notes pour une analyse distributionnelle du discours*, CLTA, 1972, 9, fasc.1, pp. 99–109; utilizăm, în continuare, sigla SIL pentru *stil indirect liber*.

[25] V. N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, București, 1938, vol. II, pp. 299–304, pentru analiza narației cu cadru în *Halima*.

[26] Un roman epistolar (Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*) a dat ocazia uneia dintre primele analize structuraliste ale narației culte: Tzvetan Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, *loc. cit.*

[27] V. și Paula Diaconescu, *Elemente de istorie a limbii române literare moderne*, partea a II-a, București, TUB, 1975, pp. 140–160; id., *Un model lingvistic al structurilor narative*, in *Probleme de lingvistică generală*, vol. VII, București, EARSR, 1977, pp. 23–31.

[28] V. Harald Weinrich, *Le temps. Le récit et le commentaire*, Paris, Seuil, 1973, pp. 107–117.

[29] V. diferența dintre *narație* și *obiectul/ conținutul* acesteia (*istorie, fabulă, subiect*) stabilită de B. Tomașevski, în *Teoria literaturii. Poetică*, București, Univers, 1973, pp. 247–265.

[30] Pentru comparație cu valorile timpurilor verbale în franceză, v. Paul Imbs, *L'emploi de temps verbaux en français moderne*, Paris, Klincksieck, 1960.

[31] Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, ed. 2, București, EȘE, 1975, pp. 135–140.

[32] V. distincția dintre *timpurile comentative* și *timpurile narative* la H.Weinrich, *op. cit.*, pp. 9–24.

[33] Tudor Vianu, *Problema stilistică a imperfectului*, in *Arta prozatorilor români*, ed. 2, București, EL, 1966, vol. II, pp. 285–309.

[34] Asupra valorilor narative ale mai-mult-ca-perfectului, v. Tudor Vianu, *Mai-mult-ca-perfectul și tehnica narațiunii, ibid.*, pp. 310–331.

[35] *Ibid.*, pp. 285–331.

[36] Iorgu Iordan, *op. cit.*, pp. 136.

[37] H.Weinrich, *op. cit.*, pp. 25–36.

[38] Tudor Vianu, *Prezentul etern în narațiunea istorică, ibid.*, pp. 332–344.

[39] H.Weinrich, *op. cit.*, pp. 131–171.

[40] Tudor Vianu, *Tehnica basoreliefului în proza lui N. Bălcescu, ibid.*, pp. 349–350.

[41] Tudor Vianu, *Observații asupra limbii și stilului lui Al. Odobescu*, loc.cit., pp. 234–235, 237–240.

[42] Denumirea dată de Otto Jespersen prezentului istoric, mai proprie funcției acestui timp, în texte de tipul celor la care ne referim; v. Iorgu Iordan, *op. cit.*, unde se discută exemplul din Creangă.

[43] V., între alții, L. Doležel, *op. cit.*, p. 199; H. Weinrich, *op. cit.*, pp. 25–65.

CULTURA TRANSFORMATA ÎN ARTĂ LA SCRIITORII SAVANŢI (AL. ODOBESCU ŞI B. P. HASDEU)

1. Al. Odobescu

În mod neaşteptat, deşi este cel mai apropiat în timp de scriitorii paşoptişti (a debutat în 1851, în „Junimea română" de la Paris) şi deşi a susţinut uneori el însuşi acest lucru, Odobescu n-a fost un continuator al generaţiei de la 1848. Unele puncte de apropiere se pot găsi eventual în concepţiile lui Odobescu privind limba literară: s-a declarat pentru o influenţă populară şi istorică în literatură; a luptat împotriva latinismului în Societatea Academică, susţinând că „o dată cu viaţa n-ar voi ca limba dicţionarului d-lor Laurian şi Massim să devină limba succesorilor noştri"[1]; a fost preocupat de unitatea limbii literare, punând problema limbii scriitorilor ardeleni teoreticieni ai purismului: „Dacă vom merge tot aşa, apoi negreşit vom ajunge ca, peste cincizeci de ani cel mult, românii de dincolo şi de dincoace de Carpaţi să se înţeleagă între sine tot aşa de puţin cât şi spaniolii cu portughezii"[2]. Totuşi, Odobescu nu este, structural, un paşoptist întârziat, în măsura în care, mai târziu, Hasdeu poate fi considerat astfel. Îl împiedică faptul că s-a bucurat de o instrucţiune sistematică, spre deosebire de paşoptişti, cărturari cu educaţie haotică şi fără program precis.

Această trăsătură explică perfect toate caracteristicile limbii şi, mai ales, ale stilului scriitorului. Odobescu este, în istoria limbii literare, un reprezentant al *direcţiei savante* (urmată, mai târziu, de B. P. Hasdeu, T. Maiorescu sau N. Iorga), dezvoltată paralel cu continuarea curentului popular, dar având alte caracetristici.

Odobescu n-a fost un scriitor de imaginaţie: opera sa este aceea a unui umanist echilibrat, care îşi justifică toate afirmaţiile cu argumente istorice, nu numai în secţiunea propriu-zis ştiinţifică a operei sale, ci şi în cea beletristică. Din formaţia livrescă a lui Odobescu decurg o serie de trăsături stilistice ale scrierilor sale. Este vorba, în primul rând, de natura unor opere şi de maniera specifică de compoziţie a altora. Pe de o parte, scriitorul cultivă o formă cultă, eseul literar (*Pseudokynegetikos*). Pe de altă parte, compoziţia nuvelelor sale se datorează în bună parte istoricului, deşi scrierile ţin de stilul beletristic; aceasta explică acumularea de amănunte pur decorative, abundenţa de descrieri sau portrete şi slaba reprezentare a elementului pur narativ[3].

Trăsătura esenţială a limbii, ca şi a stilului lui Odobescu, formulată de Tudor Vianu şi urmărită în cercetările ulterioare, o constituie caracterul savant, manifestat în toate compartimentele limbii, cu efecte stilistice relativ unitare: un echilibru al frazei în care se poate identifica o simetrie de tip clasic, cu destul de numeroase influenţe ale frazei

retorice romantice, în sensul acumulărilor, enumerărilor şi varietăţii raporturilor sintactice. Aceeaşi alternare între cele două influenţe se stabileşte şi la nivelul figurilor sintactice sau al determinărilor, aflate într-o permanentă pendulare între o structurare simetrică obişnuită în fraza clasică şi enumerare – formă mai puţin organizată, specifică mai ales frazei romantice.

Fonetica şi morfologia scrierlor lui Odobescu nu pun probleme deosebite din punctul de vedere al normei literare. Odobescu a utilizat unele fonetisme regionale sau unele forme morfologice fluctuante în epocă ; acestea sunt însă puţine la număr şi nu-l individualizează între autorii contemporani cu el, deoarece nu au funcţie expresivă în text şi nici nu reprezintă rezultatul unei operaţii de selecţie conştientă între forme care ţin de norma limbii literare şi forme care se abat accidental de la normă.

1.1. Lexicul

Lexicul lui Odobescu este, în schimb, un nivel care reflectă în mod edificator personalitatea scriitorului: vocabularul său constituie o îmbinare neaşteptată şi concomitentă – în cadrul aceleeaşi opere, iar nu în scrieri specializate din punct de vedere tematic – între elemente populare şi regionale, arhaisme şi neologisme curente sau rare, unele chiar cu caracter tehnic. Această îmbinare transpune într-o manieră specifică, la un nivel mai puţin conplex, cum poate fi considerat lexicul faţă de sintaxă, de exemplu, una dintre particularităţile stilistice ale operei beletristice a lui Odobescu: oscilaţia permanentă între doi poli opuşi, elementul savant şi influenţa populară. Situaţia lexicului la Odobescu poate fi privită ca reflex al unei realităţi mai generale: este dificil să distingem, în opera scriitorului, între beletristică şi ştiinţă[4]. Din aceeaşi formă – în sens stilistic – decurg atât operele considerate „ştiinţifice" (mai ales cele de istoria artei), cât şi cele „de ficţiune", în care interesul cel mai acut este prezentat tocmai de reconstituirea arheologică, de descrierea cultă, de divagarea ştiinţifică transformată în artă.

1.1.1. Elementele populare sunt numeroase în lexic, cuprinzând termeni din toate compartimentele vieţii sociale sau denumiri din sfera semantică a elementelor naturale; dar numărul, ca şi caracterul lor uneori special, nu dau scrierilor lui Odobescu trăsături comune cu acelea ale limbajului popular, ci au, dimpotrivă, un efect opus: conferă stilului scriitorului un caracter savant. Aşa cum prezenţa neologismelor din sfera unei anumite terminologii ştiinţifice este la Odobescu o dovadă a unei influenţe savante sau livreşti, termenii populari excesiv căutaţi din descrierile naturale şi vestimentare ori arhaismele acumulate în mare număr în scrierile cu caracter istoric au acelaşi efect stilistic. Odobescu îmbină o cultură de tip livresc, cu o cultură – de asemenea achiziţionată, şi nu spontană – de tip popular, iar această trăsătură de stil corespunde spiritului său ştiinţific, care a dominat, în toate varietăţile funcţionale abordate, spiritul „artistic". Odobescu a fost, înainte de toate, istoric şi om de ştiinţă, iar formaţia sa poate fi perfect urmărită şi în opera literară.

Pentru scriitor nu există o diferenţă de principiu între utilizarea unui termen popular legat de civilizaţia rurală şi aceea a unui neologism tehnic; dovada o constituie faptul că le îmbină, fără grijă pentru contraste şi fără o funcţie stilistică deosebită, în acelaşi text. O listă completă a termenilor populari grupaţi pe domenii de activitate, există

în studiul citat al lui Tudor Vianu; menționăm câteva exemple, dintre cele cu o circulație mai restrânsă: *custură, joagăr, ciochină* „curea cu care se leagă traista de şea", *saia* „adăpost pentru vite", *urloi* „burlan", *iarba ciutei, laptele stâncii, pojarniță* „sunătoare", *vâzdroagă, babiță* „pelican", *cotei, lişiță, prihor, vătui* „pui de iepure", *capeş* „cu minte, deştept", *a încura* „a goni", *boi* „trup", *conci* etc.

Lexicul popular, ca şi cel regional, se află în strânsă legătură cu marele număr de proverbe şi locuțiuni. Tudor Vianu observa, însă, că efectul locuțiunilor populare, destul de frecvente, este la Odobescu altul decât la Creangă; dacă la scriitorul moldovean acestea reprezintă o formă spontană şi naturală de expresie, în opera lui Odobescu elementele lexicale orale capătă, prin alternanță cu neologismul rar sau cu arhaismul, caracterul „cultural" pe care îl au şi celelalte două categorii, iar efectul este, paradoxal, de artificială oralitate populară: *să şedem strâmb şi să judecăm drept!; a crede că tot ce zboară se mănâncă; mare e limba boului, păcat că nu poate grăi; a-şi pune pofta-n cui; coadă lungă, minte scurtă; a prinde iepurele cu carul; a prinde cu mâța-n sac* etc. Aceeaşi funcție stilistică de a evita caracterul prea abstract al unor expuneri o au şi expresiile sau exclamațiile: *a da de primejdie; sarea şi marea; zău!; vorbă curată!; vai de tine!; s-o lăsăm încurcată!* etc.

1.1.2. Explicația „artificializării" populare a stilului o constituie, în parte, la Odobescu, alternarea dintre elementul lexical popular şi **neologisme**, a căror sferă este foarte largă în scrierile sale.

– Unele neologisme pot fi grupate în încercarea lui Odobescu de a forma o *terminologie tehnică* privind anumite domenii funcționale: artă, arhitectură, civilizație clasică. Aceste neologisme apar atât în operele cu caracter ştiințific, cât şi în eseul *Pseudokynegetikos*, provenind fie din limbile clasice, fie din limbile romanice moderne; **italiană**: *cornice* „cornişă", *organ* „orgă", *timpan* „suprafață triunghiulară între cornişele unui fronton"; **franceză**: (sau prin intermediul francezei): *histrion* „bufon, actor roman", *milier* „piatră aşezată pe drumurile romane la fiecare milă", *riturnelă* „referen"; **latină**: *crepidă* „sandală romană", *fibulă* „agrafă", *votiv* „închinat unei divinități"; **greacă**: *logograf* „cronicar, nume dat primilor prozatori greci", *palestră* „locul de desfăşurare a exercițiilor fizice la grecii antici", *pantocrator* „imaginea lui Hristos zugrăvită în bolta bisericii". Până astăzi termenii amintiți păstrează caracterul unor neologisme rare sau foarte specializate în anumite domenii ale ştiinței; se poate presupune că în deceniul al VIII-lea al secolului trecut aceste neologisme aveau o sferă de circulație şi mai restrânsă.

– Din vocabularul neologic curent al epocii, Odobescu ia unii termeni care nu s-au conservat în limbă, împrumuturi directe şi mai puțina adaptate din latină sau din limbile romanice: **italiană**: *concuistă* „cucerire", *cortez – cortezie* „curtenitor – curtenie", *ecuitate* „echitate", *ingeniu* „talent", *matutin* „matinal", *paviment*; **franceză**: *avilit* „decăzut", *dardă* „săgeată", *expiație* „ispăşire", *marşandă* „modistă", *palisadă* „element de fortificație", *surfață* „suprafață" (calchiat parțial) etc.

Artificialitatea limbii lui Odobescu este datorată în mare măsură acestor neologisme rare sau neadaptate, chiar şi în limba actuală, ulterior specializate sau înlăturate complet din circulație.

1.1.3. Arhaismele sunt prezente mai ales în nuvelele istorice, unde au o determinată valoare stilistică, dar apar uneori şi în alte opere ale lui Odobescu. Categoria arhaismelor acoperă, ca şi termenii populari, variate compartimente ale vieţii sociale, fiind în genere bine reprezentată numeric în ansamblul operei scriitorului: *arhonta* „titlu nobiliar în epoca fanariotă", *cămăraş* „slujbaş care avea în grijă odăile domnitorului", *ciohodar* „secretar al dregătorilor turci", *cupar* „dregător domnesc care avea funcţia de ajutor al paharnicului", *hazna* „vistierie", *haraci* „tribut anual plătit de ţările vasale Imperiului Otoman", *medelnicer* „titlu dat boierului care servea pe domn la masă", *armaş* „dregător domnesc însărcinat cu paza temniţelor şi cu aducerea la îndeplinire a pedepselor", *buzdugan, fustaş* „santinelă", *lefegiu* „mercenar", *roată* (de ostaşi) „unitate militară aproximativ echivalentă cu o companie" etc. În afară de termenii legaţi de organizarea socială şi administrativă a epocii descrise, sunt foarte frecvente la Odobescu arhaismele decorative, care survin pentru precizarea descrierilor vestimentare sau de interior: *contăş* „haină luxoasă, lungă, purtată de boieri", *cucă* „căciulă înaltă, împodobită cu pene, purtată de căpeteniile turceşti şi de domnitorii români în timpul ceremoniilor"; *feregea* „manta din stofă sau mătase, purtată peste îmbrăcăminte"; *filaliu* „pânză foarte fină şi subţire"; *filendreş* „catifea sau postav fin de Flandra"; *gugiuman* „căciulă de samur, purtată de domnitor şi de boieri", *iminei* „pantofi de modă turcească, cu vârful ascuţit, făcuţi din marochin"; *surguci* „panaş împodobit cu pietre preţioase" etc.

Conform delimitărilor de mai sus, funcţia stilistică a vocabularului poate fi definită cu relativă claritate: lexicul este pentru Odobescu unul dintre instrumentele de precizare a cadrului – fie el ştiinţific sau ornamental – dar în ambele stiluri funcţionale acest instrument are o provenienţă cultă şi impune caracterul savant al limbii.

1.2. Sintaxa

Sintaxa este nivelul la care se produce, în istoria limbii noastre literare, principala inovaţie a lui Odobescu şi, în acelaşi timp, compartimentul în care se manifestă cel mai evident echilibrul, de provenienţă clasică şi cultă, specific autorului analizat. În epoca modernă, Odobescu a consolidat ***perioada***. Ar fi poate mai exact să spunem că a introdus-o, căci cele câteva exemple precedente din opera lui Bălcescu demonstrează că acesta din urmă valorificase alte resurse pe care construcţia le pune la dispoziţie. În perioada lui Bălcescu domină parataxa, în timp ce Odobescu îşi construieşte fraza mai ales prin exploatarea simetriilor provenite din raporturile de subordonare[5].

Tudor Vianu a analizat trei caracteristici de bază ale perioadei lui Odobescu[6]: *simetria, inversarea* şi *ramificarea.* Simpla lor enumerare impune o concluzie ce ţine în parte de realizarea acestor forme sintactice ca *figuri*: în toate cazurile ele sunt manifestări ale retorismului. Privind astfel lucrurile, Odobescu poate fi într-adevăr considerat un continuator al paşoptiştilor.

Perioada modernă din istoria limbii literare coincide cu eliberarea sintaxei frazei din cadrele strânse ale limbii vechi, ca şi de particularităţile sintaxei populare, devenite şablon, din lipsa unui alt model, în proza lui Heliade sau a unora dintre scriitorii ardeleni şi moldoveni. Caracteristica frazei moderne a fost, începând cu Negruzzi, Russo şi Bălcescu, supunerea acesteia faţă de modele romanice, franceze sau italiene de obicei, subordonare manifestată prin amploarea construcţiilor, prin simetria lor şi prin numeroase

elemente de retorism. Odobescu este, însă, acela care modernizează construcţia frazei româneşti cu mijloace artistice, prin intervenţia diferitelor figuri de construcţie – uneori cu funcţie retorică – realizate la nivel sintactic.

1.2.1. Simetria este în fraza lui Odobescu aproape o regulă, imprimând uneori, prin repetiţie, un ritm cursului frazei; monotonia ritmică este, însă, evitată de cele mai multe ori prin alternarea construcţiilor binare cu cele ternare.

Simetria se manifestă în contexte de dimensiuni variate: ea poate fi limitată la determinările din corpul aceleiaşi propoziţii, dar se poate şi extinde într-o întreaga frază sau chiar în afara cadrului frazei, grupând unităţile sintactice în contexte mai largi.

– Simetria determinărilor – binare – pe lângă acelaşi substantiv sau verb determinat este una dintre formele cele mai simple de manifestare a echilibrului în sintaxa lui Odobescu, căci ea antrenează contextele cu dimensiunile cele mai reduse:

> „În aceste trei creaţiuni se vede într-adevăr unul şi acelaşi scop; dar în câteşitrele, el este exprimat sub forme perfecte, a căror singură diversitate dovedeşte cât sunt de *fecunde şi variate simţirile şi gândurile* ce au putut să se rezume în aşa *frumoase şi felurite* concepţiuni" (II, 150–151); „(...) s-a mlădiit statua Dianei de la Luvru, acea *mândră şi sprintenă* fecioară de marmură, care s-avântă, *ageră şi uşoară*, sub creţurile dese ale tunicei ei spartane, *scurtă în poale şi larg despicată la umeri*" (II, 150).

Simetria binară este mai subtilă decât o amplă repetare a schemei sintactice, deoarece ea priveşte atât determinările duble (*fecunde şi variate, frumoase şi felurite, ageră şi uşoară, mândră şi sprintenă*), coordonate ritmic între ele prin intermediul conjuncţiei *şi*, cât şi substantivele determinate (*simţirile şi gândurile*) sau complementele adjectivelor – la rândul lor simetrice (*scurtă **în poale** şi larg despicată **la umeri***).

– Simetria frazei se poate şi ea realiza în mai multe forme, dintre care mai răspîndită este la Odobescu fraza cu două nuclee-propoziţii principale, la rândul lor determinate de subordonate simetrice.

Regentele principale pot fi plasate în secţiunea iniţială a frazei (A), iar în aceste situaţii perioada se dezvoltă, prin hipotaxă, în apodoză (B):

> (A) Acela ar lăuda-o cântând imnul elenicei Artemide, zgomotoasa sor-gemene a argint-arcatului Apolon şi venerata fecioară
> (B) (1) *care* poartă săgeţi de aur, bucurându-se de larma vânătorească;
> (2) *care* prin codri umbroşi şi pe piscuri furtunoase, străpunge cerbii;
> (3) *care* întinzându-şi auritul arc, azvârlă darde ucigătoare
> (a) *de* se cutremură creştetul înalţilor munţi,
> (b) *de* răsună pădurile întunecoase sub gemetele fiarelor izbite,
> (c) *de* se înfioară pământul şi marea cu toţi peştii din ea (II, 151).

1.2.2 Inversiunea. Alteori perioada, de asemenea simetrică, poate fi construită cu termenii inversaţi, cu subordonatele în protază şi principalele în apodoză:

> (A) (1) *Cine* ar şti să descrie toate perfecţiunile, tot farmecul acestor trei opere,
> (2) *cine* ar putea să rostească tot ce spun ochiului şi minţii,

(B) (1) *acela* ar face cel mai minunat panegiric al acestei arte,

(2) *acela* ar fi totodată rapsodul, trubadurul şi psalmistul seminţiei lui Nimrod. (II, 151).

Gruparea este uneori mai complicată: subordonatele se împart în două secţiuni, dintre care una precedă principala (sau principalele), iar a doua îi urmează[7].

1.2.3. Ramificarea poate fi considerată şi ea o formă de simetrie, constând dintr-o subordonare în lanţ; fiecare element regent – propoziţie sau parte de propoziţie – se subordonează la rândul său unui element regent de rang superior. Ramificarea este un tip de construcţie aproape întotdeauna simetrică, la Odobescu de multe ori combinată cu inversiunea:

(A) Acela ar clădi (1) *cu* sfinte miresme,
(2) *cu* smirnă
(3) şi *cu* tămâie altarul vânătorilor, povestind
(B) (1) *cum* sălbatecul uriaş al anticelor legende germane,
(2) *cum* vânătorul afurisit care-şi vânduse sufletul către diavol pentru ca să poată lovi
(a) tot drept
(b) printre brazi
(c) şi printre stânci
(3) *cum* acea fantastică fiinţă a posomorâtelor visuri păgâne, printr-o minune cerească se prefăcu în
(a) blândul (a) episcop
(b) şi cuviosul (b) şi apostol
al Ardenelor creştinate. (II, 151–152)[8].

1.2.4. Toate aceste procedee de structurare simetrică a frazei constituie, uneori chiar într-un context mai larg decât fraza, sursa principală pentru realizarea **figurilor de construcţie**. Aşa cum se observă din toate exemplele de mai sus, figura principală, prezentă întotdeauna în construcţiile hipotactice largi ale lui Odobescu, este *paralelismul; binar* sau *ternar*, paralelismul constituie cadrul pentru cele trei trăsături analizate de Vianu: simetria, inversiunea şi ramificarea.

Ritmicitatea frazei lui Odobescu, în care subordonatele de acelaşi tip se introduc în genere prin acelaşi element cu funcţie conjuncţională, dă naştere şi altei figuri sintactice, ***anafora***: conjuncţiile sau adverbele introductive realizează în cadrul frazei segmentări anaforice (uneori sub forma *bicolonului*, alteori a *tricolonului*).

Dintre exemplele de mai sus, prima frază analizată este de fapt un tricolon, în care relativul *care* repetat formează o anaforă: „(...) venerata fecioară *care* poartă săgeţi de aur (...), *care* (...) străpunge cerbii, *care* (...) azvârlă darde ucigătoare". Cea de a doua frază reprezintă un exemplu de construcţie cu doi termeni perfect echilibraţi (*bicolon*): în protază anafora este dată de repetarea relativului (*cine* ar şti (...), *cine* ar putea), iar în apodoză prin repetarea – de asemenea anaforică – a demonstrativului *acela* (*acela* ar face (...), *acela* ar fi). Toate construcţiile menţionate sunt incluse într-un

paralelism binar sau ternar, dar au în plus şi caracter anaforic, datorat modului ritmic în care subordonatele sunt introduse în frază prin acelaşi element conjuncţional.

Mai mult, simetria pe care anafora o impune într-un text îl face pe scriitor să extindă în afara frazei propriu-zise această figură: paragrafe succesive sunt introduse prin acelaşi cuvânt sau secvenţă de cuvinte, astfel încât figura devine procedeu de realizare a simetriei la nivelul textului. Fragmentul din *Pseudokynegetikos* care cuprinde descrierea Dianei de la Luvru şi din care fac parte majoritatea exemplelor de mai sus este astfel construit: trei paragrafe succesive continuă anafora iniţială, analizată mai înainte (*acela* ar face ... *acela* ar fi):

> *Acela* ar lăuda-o cântând imnul elenicei Artemide (...);
> *Acela* ar face să răsune fanfara vânătorilor triumfale (...);
> *Acela* ar clădi cu sfinte miresme, cu smirnă şi cu tămâie (...).

Pentru ca toate aceste trăsături ale perioadei, bazate pe paralelisme şi variate forme ale repetiţiei, să fie realizate, Odobescu a făcut mai întâi pasul fundamental care îl deosebeşte de scriitorii precedenţi şi prin care a modernizat structura frazei, aducând-o, spre sfârşitul secolului trecut, la un nivel apropiat de cel contemporan: a înlocuit parataxa, prezentă până şi în perioada – retorică si simetrică – a lui Bălcescu sau Russo, prin hipotaxă. Toate efectele retorice, repetiţiile şi paralelismele se bazează pe elementele subordonate din frază, propoziţii sau determinări izolate ale substantivului şi verbului. Aceasta este inovaţia lui Odobescu în construcţia frazei şi cu ea apare, de fapt, în istoria limbii literare, fraza modernă eliberată de coordonarea de tip popular. Restul particularităţilor amintite, ca şi figurile de construcţie, reprezintă doar un câştig în complexitate sau în caracterul „artistic", uneori artificial, al limbii, dar la baza tuturor trăsăturilor sintactico-stilistice specifice lui Odobescu stă, în fond, valorificarea subordonării.

1.3. Stilul

Între alte procedee caracteristice scriitorului, ne vom opri asupra câtorva trăsături ale stilului descriptiv, deoarece particularităţile naraţiei lui Odobescu au fost cuprinse într-un capitol anterior.

1.3.1. Portretul. Modul în care Odobescu îşi construieşte portretele marchează, mai evident decât alte trăsături stilistice, evoluţia faţă de scriitorii care l-au precedat, vădind personalitatea de istoric şi de clasicist a autorului, manifestată în apariţia unor procedee care nu fuseseră, până la el, asociate cu tehnica de construcţie a portretului[9]: expunerea adresată sau descrierea operelor de artă. Acest aspect poate fi interesant şi pentru că îl caracterizează pe Odobescu, scriitor fără o deosebită imaginaţie, dar mare eseist şi îngrijit realist. Portretul este deci un domeniu în care autorul îşi poate exercita calităţile, căci, aşa cum am observat în prezentarea naraţiei sale, desfăşurarea epică nu este unul dintre compartimentele stilului în care Odobescu să fi excelat: naraţia se înlănţuie la el ca o succesiune de tablouri, având mai curând un caracter enumerativ, fără remarcabile inovaţii compoziţionale.

Tudor Vianu nota faptul că portretul rămăsese, până la Odobescu, într-un stadiu oarecum elementar de dezvoltare, fiind limitat de cele mai multe ori la o acumulare

enumerativă de substantive abstracte ori cu sens foarte general. Vianu își exemplifică afirmația cu portretul Kerei Duduca din romanul lui N. Filimon *Ciocoii vechi şi noi*:

> „Această Veneră orientală avea o *frumusețe* perfectă, o *inteligență* vie şi un *spirit* fin şi iscusit. *Viața cea plină de răsfățări* părinteşti, ce petrecuse din primii ani ai copilăriei sale şi *lipsa de educație*, făcuse să se dezvelească într-însa o mulțime de *dorințe* nepotrivite cu pozițiunea ei socială”.

Enumerarea de substantive *abstracte* fusese, însă, doar una dintre modalitățile de realizare a portretului înainte de Odobescu. Un alt tip de portret, de asemenea enumerativ, acumula într-o descriere portretistică o lungă serie de detalii *concrete*, fizice şi vestimentare, la care se adaugau puține observații caractereologice, uneori influențate de ştiința la modă în epocă, fiziognomia. Este ilustrativ, din acest punct de vedere, portretul boierului ținutaş din *Fiziologia provințialului* de Negruzzi:

> „Provințialul umblă încotoşmănat într-o grozavă şubă de urs; poartă arnăut în coada droştii înarmat cu un ciubuc încălăfat şi lulea ferecată cu argint; şuba de urs, arnăutul şi ciubucul sunt cele trei neapărate elemente ale boierului ținutaş; fără ele nu se vede nicăieri. Figura lui este lesne de cunoscut; cele mai adese este gros şi gras, are față înflorită, favoriți tufoşi şi musteți răsucite, dar pre lângă aceste fireşti podoabe, natura ca o miloasă mumă, a răspândit asupră-i şi un *nu ştiu ce* care vorbeşte mai tare ochilor ispitiți decât orice altă”.

Între cele două tipuri de portrete, dintre care unul accentuează asupra trăsăturilor fizice, deci este alcătuit din substantive şi determinări concrete, iar celălalt asupra unor trăsături mai generale – compus, prin urmare, dintr-o succesiune de substantive şi de adjective abstracte – Odobescu alege o cale de mijloc: portretele sale sunt combinații între reproducerea detaliată a trăsăturilor fizice (sau vestimentare), numită *prosopografie*, şi a celor „morale” generale – *etopee*. În acest sens, pare semnificativ portretul lui Matei Basarab din *Câteva ore la Snagov*, în care autorul combină tehnica portretului cu expunerea adresată (să se observe şi simetria binară a determinărilor):

> „În *chipul tău smead şi costeliv*, înconjurat de o *barbă albă şi rară*, în *buzele subțiri şi zâmbitoare*, în *fruntea ta lată şi înaltă*, în *ochii tăi mici şi vii*, afundați sub *sprâncene negre şi stufoase*, îmi place adesea a descoperi *câtă înțelepciune şi câtă energie* trebuie spre a forma *caracterul* unui mare domnitor” (II, 59).

Portretul de mai sus se constituie într-o suită de elemente descriptive din sfera substantivelor concrete, urmată de o altă serie de note psihologice care le completează.

Alteori, în descrierile şi portretele lui Odobescu, arheologul predomină, iar compoziția literară suferă din punctul de vedere al desfăşurării narative. Este cazul pasajului din nuvela istorică *Doamna Chiajna*, în care se succed aparițiile celor doi gineri. Primul, Stamatie Paleologul, este înfățişat în maniera portretelor realiste pe care le-a ilustrat bine Negruzzi; amănuntul vestimentar predomină până în punctul de la care devine obositor, iar considerentele caractereologice formează un paragraf aparte:

„Unul, copilandru, tânăr, frumos, sprâncenat, cu mustață mică și neagră, cu ochi de femeie, cu părul încrețit, nalt, spătos și tras ca prin inel, ca unul din acei palicari muieratici, purtând fustanelă fâlfâindă și strânsă la mijloc, cămașă de filaliu largă în mâneci și cusută cu bibiluri, colciaci și cepcheni de filendreș stacojiu numa-n fir și mărgăritare, fesul la o parte, iminei mici și roșii, ș-apoi la brâu două lungi pistoale ghintuite..." (I, 135).

Cel de al doilea, portretul lui Andronic Cantacuzenul, este un exemplu al genului și caracterizează modalitatea cea mai frecventă de portretizare la Odobescu; seria de substantive abstracte din final reprezintă concluzia trăsăturilor fizice concrete menționate înainte:

„Trupul acestuia, mărunt, neputincios și gârbovit, pare că d-abia purta capul său mare, pleșuv și cărunt, cu obraji spâni, smezi și slabi, dar buzele-i subțiri și încrețite, ochii săi mici, vioi și pătrunzători, nările-i largi și neastâmpărate dovedeau acel duh sprinten și isteț, acea minte iscusită și dedată cu intrigile și cu batjocura care sunt ca o însușire a neamului grecesc" (I, 135).

Să notăm și faptul că, în compoziția textului, cele două portrete succesive se situează în antiteză.

După cum se observă, Odobescu nu depășește, strict formal, tehnica enumerării în construcția portretelor.

1.3.2. În sfârșit, o altă inovație în tehnica literară a lui Odobescu o constituie îmbinarea portretului cu **descrierea operei de artă**, mai exact substituirea trăsăturilor unei realități picturale prin acelea ale unei realități vii. Procedeul exista la predecesori, iar Odobescu îl aplică în mai multe puncte ale eseului său *Pseudokynegetikos*. Descrierea operei de artă este uneori concepută ca un portret în care epitetele-determinări și verbele (de mișcare, în majoritatea lor) fac parte dintr-o sferă semantică personificatoare:

„A fost fără îndoială un vânător inspirat și a știut să mânuiască bine arcul și săgețile, artistul subt a cărui daltă s-a mlădiit statua Dianei de la Luvru, acea *mândră și sprintenă fecioară* de marmură, care *s-avântă, ageră și ușoară*, sub crețurile dese ale tunicei ei spartane, scurtă în poale și larg despicată la umeri. O *mișcare vie și grațioasă* a grumazului a înălțat capu-i, cu perii sumeși la ceafă în corimb, și pe fruntea-i coronată cu o îngustă diademă se strecoară ca un prepus de *mânie*. Peplul îi înfășoară ca un brâu *talia sveltă* și cutele veșmântului ascund *sânu-i fecioresc*" (II, 152).

Alteori, descrierea operei de artă devine peisaj sau scenă narată, prezentată într-o succesiune continuă, pierzându-și astfel, ca și mai sus, caracterul static. Tudor Vianu exemplifică această particularitate cu descrierea unui tablou de Wouwermann:

„Vânătorii, aici *înghit* un pahar mai nainte de a porni, aici *se odihnesc* pe iarbă verde, cu caii lângă dânșii, aici iar *sosesc* voios, sunând fanfarele lor de izbândă. Damele, grațios plecate pe șelele lor de catifea neagră, *se uită* cum șoimii *se răped* în aer pe păsărelele spăimântate; una din ele **s-a depărat** în taină spre pădure și după dânsa

aleargă în fuga calului său alb, un galant cavaler, ducându-i vălul pe care ea **l-a uitat** atârnat de craca unui copac; tocmai în fund, pe marginea pădurii, *se zăresc*, prin ceața umedei Olande, câinii urmărind un cerb abia profilat".

Descrierea se transformă în narațiune, prin alternarea verbelor la *prezent* (în legătură cu personajul colectiv și cu cel masculin) și la *trecut* (pentru personajul feminin).

1.4. Concluzii

Caracterul savant și livresc al operei lui Odobescu a putut fi urmărit în mai multe compartimente. El se manifestă, pe de o parte, în categoriile lexicale preponderente și în funcția lor stilistică; pe de altă parte, sintaxa are aceleași caracteristici, realizate prin valorificarea subordonării în cadrul perioadei și prin trăsăturile retorice pe care figurile sintactice bazate pe repetiție și paralelism le impun textului în proză. Avem a face, de această dată, cu un alt tip de oralitate decât aceea a scriitorilor generației precedente, nu de sursă populară, ci cu particularități studiate, retorice și livrești. La toate nivelurile limbii, ca și în trăsăturile stilistice fundamentale ale operei lui Odobescu, imaginația literară a fost pusă în umbră de vasta cultură și de formația științifică sistematică a scriitorului.

2. B. P. Hasdeu

Limba operei lui Hasdeu oferă un bogat material pentru studierea procesului de consacrare a normei supradialectale scrise, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, moment în care se precizează coordonatele limbii literare moderne. Ca reprezentant al stilului beletristic, Hasdeu a abordat toate varietățile acestuia: poezie, proză, dramă istorică și comedie. Originalitatea scriitorului constă, însă, în caracterul multilateral al personalității și activității sale, care s-a concretizat într-o valoroasă contribuție la dezvoltarea unor alte varietăți funcționale: stilurile științific, retoric și polemic, aflate încă la începuturile lor. Dacă stilul retoric și cel științific mai avuseseră reprezentanți în istoria limbii literare (Bălcescu, Kogălniceanu și, contemporan cu Hasdeu, Odobescu), un singur polemist de mare talent îl precedase pe Hasdeu: I. Heliade-Rădulescu. În articolele sale polemice, Hasdeu a dezvoltat însă mult procedeele inaugurate de Heliade, creând, prin scriitorii care i-au urmat, o adevărată direcție[10]. De abia după Hasdeu se poate vorbi despre existența unui „stil" polemic în limba română literară. Activitatea sa prodigioasă de scriitor, ziarist, istoric și filolog îl situează pe Hasdeu în egală măsură pe linia curentului popular și a celui savant în istoria literaturii și a culturii noastre[11].

2.1. Lexicul

2.1.1. Arhaisme. Varietatea lexicului lui Hasdeu este un rezultat al multitudinii domeniilor de activitate abordate. În scrierile istorice sau în cele beletristice cu subiect istoric folosește arhaisme lexicale, unele fonetic mai apropiate de etimon: *martur* (S, I, 205, 207), *meidan* (S, I, 200).

Prezența unor cuvinte și sensuri vechi se explică, de asemenea, prin influența cronicilor și a documentelor vechi; o parte dintre acești termeni sunt conservați dialectal: *dires*

„act": Ispisoace şi *direse* chiar de la Ştefan cel Sfânt (S, I, 253); *gadină* „jivină": *O gadină!* O şopârlă (S, I, 205); *a se încrunta* „a se umple de sânge"; *încruntându-se* în sânge (...) cu precugetare şi sistemă (S, II, 10); *a (se) învesti* „a se îmbrăca": toţi *învestiţi* în preţioase odăjdii de *camhă*, după cum se numea o grea stofă de mătasă de provenienţă orientală (SL, I, 172); *spată* „sabie": Apucă *spata*, jupâne! (S, I, 215).

2.1.2. Ca şi arhaismele, **termenii populari sau regionali** au valoare stilistică, de caracterizare a personajelor, dar se întâlnesc şi în operele istorice sau în articolele politice: *adăsta* „aştepta": voi *adăsta* ascuns (SL, I, 167); *anina* „agăţa": Şi-l întinde, şi-l *anină* (S, I, 206); *dumesnici* „îmblânzi, domestici": Robia putu să *dumesnicească* (SL, I, 184); *după* „de pe"; răpitu-m-au *după* drum (S, I, 211); *mereu,* adj., „nesfârşit": codri *merei ai României* (SL, I, 184); *oblu* „drept": Acoperişul (...) era *oblu* (SL, I, 144); *sâmcea* „vârf": *sâmceaua* pumnarului (SL, I 175); *an* „anul trecut": (...) drăguţa mamă; / Muri *an* (S, I, 163); *a avea zor* „a-i păsa": românul *nu are zor* de nimic, nici măcar de gramatică (S, II, 98).

2.1.3. Neologismele. Un aspect caracteristic lexicului lui Hasdeu, ilustrat de un material bogat şi semnificativ prin concluziile pe care le impune, se leagă de problema generală a dezvoltării limbii secolului al XIX-lea: adaptarea şi circulaţia neologismelor.

2.1.3.1. Neologismele înregistrează la Hasdeu formele fluctuante care au caracterizat întreg secolul: variaţii de gen şi incertitudine în adaptarea uneia sau alteia dintre desinenţele de plural, în cadrul aceluiaşi gen: *amalgamă* (S, II, 12); *diagnostică* (S, II, 19); *sistemă* (S, II, 10): *animali* (S, I, 90); *capitoli* (SL, I, 179); *frazul* (SL, I, 87); *orchestru* (SL, I, 80); *edificiuri* (SL, I, 180); *palaturi* (S, II, 23); *puncturi* (S, I, 157). După cum se observă, cele mai afectate, atât în fixarea la un anumit gen, cât şi în ceea ce priveşte desinenţa de plural, sunt – ca întotdeauna – substantivele neutre.

Înregistrăm în compartimentul verbului şi câteva exemple de încadrare a neologismelor în altă conjugare decât cea fixată de norma limbii literare: *a procede* (S, II, 21, 131); *a succede* (IV, 54).

În adaptarea neologismului, limba operei lui Hasdeu reflectă tendinţa generală a epocii, fluctuaţia între diferite forme gramaticale.

2.1.3.2. *Circulaţia neologismelor.* Rămâne să examinăm pătrunderea, circulaţia (uneori temporară), precum şi conservarea sau dispariţia neologismelor, aşa cum se reflectă ea în limba operei lui Hasdeu. De la primele sale scrieri, în revistele din 1859, scriitorul a evoluat net, ajungând să aibă un perfect simţ al limbii. Fireşte însă că apar, în special în prima perioadă, şi unele neologisme cu forma specifică celei dintâi jumătăţi a secolului, aşa cum le întâlneam la Negruzzi, Kogălniceanu sau Heliade-Rădulescu.

Neologismele pot fi clasificate în câteva categorii: (a) neologisme care au dispărut din limbă şi care-şi datoresc, în parte, prezenţa în opera lui Hasdeu unei influenţe a curentului latinist şi italienist; (b) neologisme care prezintă un aspect diferit de cel fixat de normă; (c) neologisme rare, întotdeauna, şi în mod neaşteptat, în forma conservată de limba literară; (d) calcul lingvistic.

(a) Hasdeu utilizează unele *forme neologice care au dispărut*, ulterior, din circulație. Multe dintre ele sunt transpuneri vag adaptate la limba română ale unor cuvinte străine, împrumutate mai ales din franceză, uneori din italiană sau din rusă: *abimat* „distrus" < fr. *abîmé* (IV, 148); *apropozit* „potrivire" < it. *a proposito* (IV, 147); *brilant,* adj. (S, II, 113); *a concerta* „a alcătui" (IV, 89); *expres* „exprimat" < it. *espresso* (S, II, 73); *finit* (SL, I, 119); *galimatie* „limbaj încurcat, confuz" < fr. *galimatias* (SL, II, 174); *a mania* „a mânui" < fr. *manier* (S, II, 113); *muvement* „mişcare" < fr. *mouvement* (IV, 147); *a pinge, depinge* „a picta" < it. *dipingere* (S, II, 57, 65); *a redija* „a redacta" < fr. *rédiger* (S, II, 93); *sceleratęță* < it. *scelleratezza* (S, I, 113); *son* „sunet" < fr. *son* (S, I, 123; S, II, 25); *sujet* < fr. *sujet* (S, II, 45).

Unele dintre neologismele dispărute din limba literară sunt utilizate de Hasdeu în stilul ştiințific, cu deosebire în articolele sau operele din prima perioadă de activitate, când forma cuvintelor noi era departe de a fi precizată.

(b) Există în scrierile lui Hasdeu un mare număr de *neologisme*, mai târziu modificate fonetic, dar utilizate de autor *cu forma* care circula în epocă, *mai apropiată de aceea din limba de origine.*

Câteva neologisme apar cu fonetismul influențat de originalul latin şi, mai ales, de cel italian: *a descuragia* (IV, 109); *fact* (S, II, 102); *liberale,* subst. sg. (S, II, 52); *mastodonte* (S, I, 97); *sacerdote* (S, II, 125); *studinte* (S, I, 95); *vagabund* (S, II, 45).

Alteori, neologismele sunt utilizate într-o formă fonetică puțin diferită de cea fixată prin norma limbii literare actuale: *apoteosă* (IV, 12); *apostasie* (IV, 20); *aparință* (IV, 61); *anticitate* (S, II, 88); *azard* (S, I, 126); *cestiune* (SL, 201); *embuscadă* (IV, 162); (evul) *meziu* (IV, 124); *proveninţă* (SL, I, 72); *reprezintaţie* (S, I, 105); *romaț* (S, II, 22)[12].

(c) Dacă scrierile aparținând stilului ştiințific sunt acelea în care apar cele mai multe neologisme ieşite din circulație, tot stilul ştiințific întruneşte, în cadrul operei lui Hasdeu, cel mai mare număr de *neologisme rare sau savante,* în forma lor conservată de limba literară contemporană: *angular* (S, II, 58); *antedeluvian* [sic!] (S, I, 97); *apostat* (IV, 157); *caduc* (SL, I, 173); *confesa* (SL, I, 177); *critic* , adj. „dezavantajos" (IV, 33); *extatic* (S, I, 91); *frenolog* (S, II, 10); *farmacopee* (S, I, 99); *microcosm* (S, II, 59); *morbid* (SL, I, 180); *malițiozitate* (SL, I, 193); *miriadă* (S, I, 88); *monadă* ((S, I, 91); *prodigalitate* (S, II, 54); *pinacotecă* (S, II, 88); *prerogativă* (SL, I, 200).

Uneori, având aceeaşi formă, neologismele sunt utilizate, însă, cu alt sens decât în limba literară contemporană: *a cuptiva* „a capta"; *captivează* simpatia moştenitorului tronului (IV, 20); *consecvență* „consecință": Imense fură *consecvențele* acestei prime bătălii (IV, 96; confuzia de sens are la bază cuvântul francez *conséquence* „consecință", al cărui antonim, *inconséquence*, are sensul „inconsecvență"); *convins* „demascat", prin apropierea cu anumite utilizări ale termenului *dovedit*: Un vlădică fu *convins* de crima (IV, 45); *a retrograda* „a se retrage"; Ion-Vodă vede infanteria *retrogradând* (IV, 142). Nu este lipsit de importanță faptul că toate exemplele citate în această ultimă categorie – neologismele cu formă identică, dar cu alt sens decât în limba contemporană – sunt extrase din prima scriere a lui Hasdeu, *Ioan-Vodă cel Cumplit*, apărută în 1865. Hasdeu este, ca şi Negruzzi sau Kogălniceanu, un scriitor la care *evoluția* propriului limbaj se poate urmări: într-o primă perioadă oscilează între diverse forme gramaticale în morfologie şi sintaxă sau între diversele forme ori sensuri ale unui neologism, pentru a ajunge apoi, în fixarea normelor, la o precizie de lingvist cu mare intuiție şi de lexicograf.

(c) *Calcul lingvistic*[13] este un mijloc de îmbogățire a vocabularului, utilizat mai ales în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Surprinzător în comparație cu celelalte aspecte ale vocabularului scrierilor sale, calcul lingvistic este frecvent în scrierile de tinerețe ale lui Hasdeu. Cele mai multe calcuri sunt semantice şi au la bază cuvinte franceze, exprimate prin corespondentele lor româneşti: *a concurge* „a contribui” < fr. *concourir*: cârja Sfântului Petru a *concurs* la desfăşurarea şi creşterea acelui feudalism (S, II, 23; cf. şi IV, 51); *plecare* „aptitudine, aplecare”, frecvent la generația precedentă, < fr. *penchant*: în *plecările* şi chiar în exteriorul lui Ioan se răspândise tiparul părinților (IV, 18); *a predomni* „a predomina” < fr. *prédominer* , calc parțial: ca la acei în care *predomneşte* gustul voluptății (S, II, 16); *a supraprinde* „a surprinde” < fr. *surprendre*: Polidor *supraprinde* corespondența amoroasă a femeii sale (S, II, 55); *străvestit* „travestit” < it. *travestito*: *Străvestit* într-o haină țărănească (IV, 150) calc parțial, unde prefixul *tra-* a fost tradus prin *stră-*.

Calcul lingvistic este caracteristic în special primelor perioade de pătrundere a neologismelor[14]; calcurile vor fi, mai târziu, înlocuite de neologisme propriu-zise. Particularitatea, generală pentru prima jumătate a secolului al XIX-lea, se verifică în vocabularul lui Hasdeu: exemplele citate, la care s-ar mai putea adăuga altele, sunt extrase din *Ioan-Vodă cel Cumplit* sau din *Filozofia portretului lui Țepeş*, primele sale scrieri. Ele se înscriu în categoria, destul de întinsă, a inconsecvențelor în aplicarea normei, caracteristice primei perioade, în care Hasdeu se alătură generației care l-a precedat mai mult decât celei care îi urmează.

2.2. Sintaxa

În mai mare măsură decât celelalte domenii, sintaxa scrierilor lui Hasdeu permite o caracterizare a limbii autorului, izolându-l față de contemporani. Particularitățile sintactice, alături de cele stilistice şi lexicale, îl plasează pe Hasdeu printre scriitorii savanți[15], iar apartenența unor lucrări ale sale la stilul ştiințific, polemic sau retoric se stabileşte, de cele mai multe ori, tot pe baza unor particularități ale sintaxei.

2.2.1. Construcții arhaice. Prepoziția *de la*, are, ca în limba veche, valoarea lui *de*: izbânda atârnă nu *de la* talentul cel problematic al autorului, ci, mai degrabă *de la* temperamentul națiunii cu care are a face (S, II, 29).

Articolul adjectival se acordă în caz cu substantivul: în gheara leahului *celui* viclean (S, I, 232).

În frază, atributiva (ca şi completiva directă) se introduce prin conjuncția *cum că*: dar oare mai poate fi vreo îndoială *cum că* Eşul e în adevăr Atena României? (S, II, 45)

2.2.2. Construcții populare. Formele invariabile ale articolului genitival alternează cu cele acordate; Tu *a* tale, eu *a* mele, fiecine *ale* sale (S, I, 253); În țări nepătrunse de-*a* soarelui căi (S, I, 3). Se observă că fluctuația este, uneori, determinată de necesități de versificație.

Dativul analitic, exprimat formal printr-un acuzativ cu prepozițiile *la, către*, marchează tendința spre apropierea de limba vorbită; construcția nu apare exclusiv în limbajul personajelor: Se dă cuvenita cinste *la ostaşi* şi *la voinici* (S, I, 261); Dând o asemenea soră *la un asemenea frate* (S, I, 264); Ioan-Vodă ştia *către cine* vorbeşte (IV, 69).

Dativul etic apare sub influență populară: Căci la sân *mi*-i înfășat / Cu pieptarul fermecat (S, I, 36); Pe român *mi*-l țigănește, pe țigan *mi*-l românește (S, I, 163); Și pe-oricine nu-i dintr-înșii *mi*-l resping și *mi*-l doboară (S, I, 261; să se remarce dativul etic alături de un neologism); Ș-apoi *mi*-i iau la bătaie, *mi*-i globesc (S, I, 283).

Dativul adnominal este o construcție de limbă veche conservată în vorbirea populară; în exemplul de mai jos, valoarea adnominală a dativului este subliniată prin apariția, în versul al doilea, a unui genitiv echivalent: Că-i nepot *lui Vodă Radu* / Și-i fecior *al lui Ștefan* (S, I, 40).

În construcția frazei, propozițiile subiective, completive directe și indirecte se introduc prin conjuncția *ca să*: se poate întâmpla *ca să* le vază (SL, I, 43); iubirea șterge tot ce-i place, *ca să* șteargă (S, I, 240); și pune pe-argații tăi / *Ca să*-mi dea și dânșii palme, *ca să* mă scuipe și ei (S, I, 205).

2.2.3. Prezența unor **construcții specifice** se explică fie prin necesități de versificație, fie prin calcuri sintactice, fie, în sfârșit, prin imperfecta stăpânire a limbii române.

Topica anormală se realizează, uneori, în forma ce mai simplă, antepunerea determinantului: patria *narcoticei* doctrine (S, II, 123); *matura* concluziune; *speriata* divinitate (id.). Alte exemple ilustrează caracterul artificial pe care-l dă limbii o sintaxă bazată pe inversiuni, dacă acestea nu au funcție stilistică:

> „Această chestie a fost de minune dezbătută de către celebrul filozof scotlandez Dugald-Stewart, *al cărui aducem aici însuși textul*" (S, II, 70); „Niciodată n-oi uita / Slujbulița cea frumoasă ce-*o* mi-i face dumneata" (S, I, 196).

Uneori, scriitorul traduce chiar expresii franceze, utilizându-le cu regimul lor din limba de origine: *a-și face violență* (fr. *se faire violence*) „a se constrânge": dar *își făcu violență*, își frecă fruntea... (S, I, 187); *pentru cea mai mare parte* (fr. *pour la plupart*); „în majoritate, în cea mai mare parte": artileria țării, compusă *pentru cea mai mare parte* din feciori de boieri (SL, I, 202).

Construcția are o sursă arhaică, atunci când cele două părți ale unei conjuncții compuse sunt dislocate: *Fiind însă că,* din mila cerească, mai am câteva ceasuri de viață (SL, I, 177).

2.3. Stilul

În istoria limbii literare, Hasdeu are meritul de a fi dezvoltat câteva varietăți stilistice foarte puțin reprezentate înainte de el: stilul științific, stilul retoric și varianta sa polemică. Caracteristica lui Hasdeu o constituie *întrepătrunderea* diverselor stiluri funcționale. Faptul că scriitorul folosește aceleași procedee în diferite secțiuni ale operei duce la imposibilitatea delimitării precise a scrierilor aparținând unuia sau altuia dintre genuri. Procedee ale retorismului sunt prezente atât în articolele politice ori în conferințe, cât și în opera istorică sau în drama *Răzvan și Vidra*. Particularitățile sintactice care, alături de cele lexicale, caracterizează stilul savant al lui Hasdeu, se întâlnesc cu precădere în operele științifice, dar nu lipsesc nici din unele fragmente ale romanului *Ursita*. Ținând seama de această observație, vom examina mai jos contribuția lui Hasdeu la dezvoltarea diverselor aspecte stilistice ale românei literare.

2.3.1. Stilul operelor ştiinţifice

2.3.1.1. După Bălcescu – şi în aceeaşi perioadă cu Odobescu –, Hasdeu are meritul de a fi dezvoltat, pe linia predecesorilor, o modalitate a expunerii erudite, caracterizată nu numai printr-o serie de particularităţi lexicale, ci şi prin anumite procedee sintactice. Aceste aspecte stilistice ale erudiţiei au avut, înaintea lui, în istoria limbii literare, un singur reprezentant notabil, Dimitrie Cantemir. La Cantemir, însă, erudiţia s-a manifestat mai ales în încercarea de a crea o terminologie filozofică şi a fost oarecum întunecată de numeroasele influenţe străine, care s-au exercitat în detrimentul clarităţii şi al cursivităţii exprimării[16].

Interferenţa diverselor stiluri este una dintre cele mai importante particularităţi stilistice ale lui Hasdeu. Ea nu trebuie înţeleasă ca o acţiune reciprocă, în ambele sensuri, între cele două stiluri, ci mai ales în sensul influenţei stilului beletristic asupra celui ştiinţific. Hasdeu este un scriitor „literat" şi în operele ştiinţifice.

Meritul lui Hasdeu în îmbogăţirea lexicului stilului ştiinţific şi în consolidarea aspectelor savante ale acestuia a rezultat din enumerarea diferitelor categorii de neologisme pe care autorul le pune în circulaţie. Dar caracterul savant este evident nu numai în anumite particularităţi lexicale (neologisme rare, nomenclaturi ştiinţifice), ci mai ales într-o serie de trăsături sintactice.

Se poate constata, în primul rând, la Hasdeu, o preferinţă constantă, în opera literară ca şi în cea ştiinţifică, pentru infinitiv ca al doilea verb, în situaţii în care limba vorbită foloseşte conjunctivul. Faţă de construcţia cu conjunctivul, cea cu infinitivul are o nuanţă savantă şi poate fi explicată prin influenţă latino-romanică. Exemplele sunt foarte numeroase, atât pentru infinitivul precedat de prepoziţia *de,* cât şi pentru verbul fără prepoziţie: Ioan-Vodă reuşi *de a face* (IV, 53); dar acum se dumiri *de a se face* mai bine domn el singur (IV, 57); cinstea nu-i iartă *de a se face* încă o dată de râsul lumii (SL, I, 143); Şi te rog *a nu mă pune* într-un hal cu toţi ţiganii (S, I, 162); se grăbiră *a se prezenta* ca pretendenţi (IV, 57); Azardul m-a împins *a-mi arunca* ochii (S, I, 126); Voind cineva *a scrie* istoria literaturii române (...) ar fi silit *a o împărţi* în trei ramure (S, II, 97). Construcţia, prea frecventă, conferă stilului o notă de artificialitate, mai ales într-o operă literară: frageda-i vârstă îl ajuta mult pentru *a impresiona* pe cei curioşi, cari aveau mari temeiuri *de a crede* că un copil nu poate, nu este în stare *de a minţi* cu atâta dibăcie (SL, I, 137).

Hasdeu întrebuinţează adesea verbul *a fi* la indicativ prezent urmat de un infinitiv, probabil calc frazeologic după franceză, cu sensul „înseamnă că / să": A răspunde unui asemenea ziarist că n-aţi citit articolul său *este a comite* o crimă de lesmajestate (S, II, 100).

Gerunziile adjectivale cu formă diferită după gen şi număr, – pe care istoria limbii literare le semnalează începând de la I. Heliade-Rădulescu, unde erau introduse după formele corespunzătoare din limbile franceză şi italiană – sunt utilizate şi de Hasdeu. De fapt, construcţia nu lipseşte din opera nici unui scriitor paşoptist. La Hasdeu, gerunziile adjectivale există chiar în stilul ştiinţific, cu funcţia unei atributive contrase: precum sunt lumina, steaua, soarele etc., *reapărânde* la tot pasul (S, II, 50); inimi *bătânde* (SL, I, 257); prestigiul cuvintelor şi frazelor, *împodobinde* o idee de rând (S, II, 73).

2.3.1.2. În *Arta prozatorilor români*, Tudor Vianu îl include pe Hasdeu în capitolul *Scriitorii savanți*[17], alături de Al. Odobescu, semnalând, ca pe o caracteristică a stilului său, nota retorică; îmbinarea dintre erudiție și retorism reprezintă trăsătura definitorie pentru stilul lui Hasdeu.

Interferența dintre diferitele stiluri funcționale se manifestă, de cele mai multe ori, prin utilizarea unor ***procedee retorice*** în opere care aparțin stilului științific. Lucrarea mai semnificativă, din acest punct de vedere, este *Ioan-Vodă cel Cumplit*, dar procedeele retorice nu lipsesc nici din celelalte opere istorice sau chiar din articole și conferințe.

În structura frazei, Tudor Vianu observa[18] diferența esențială dintre sintaxa lui Hasdeu și aceea a lui Bălcescu: Hasdeu renunță la perioada bogată, oratorică, la fraza amplă caracteristică lui Bălcescu. Diferența se reduce, în fond, la schimbarea de ritm a frazei. La Hasdeu, aceasta este concisă, sincopată, tăiată de exclamații și interogații retorice, construită din antiteze, iar în cadrul larg al textului ea alternează cu propoziții scurte. Fraza este formată mai ales prin coordonare; propozițiile, juxtapuse, au dimensiuni reduse, în scopul realizării unui ritm alert. Nu ne mai aflăm în prezența frazei lui Bălcescu sau Odobescu, construite atent într-un echilibru de factură clasică, ci a frazei unui scriitor romantic, pentru care acțiunea este în concordanță cu modalitatea de expresie. Asemenea construcții abundă, mai ales în *Ioan-Vodă cel Cumplit*. Repetarea obsesivă a aceluiași tip de frază duce, însă, la un efect opus celui scontat: introduce în text monotonia ritmică pe care Hasdeu intenționa, de fapt, să o evite.

Ritmul în *crescendo* este sugerat de creșterea volumului propozițiilor coordonate în fraze, până la o ultimă propoziție care este și cea mai întinsă. Alternarea frazei de dimensiuni medii cu propoziții foarte scurte evocă ritmul unei lupte:

> „(...) deodată moldovenii săriră cu răcnete la dreapta și la stânga.
>
> Turcii se treziră încongiurați ei înșiși.
>
> Îi cuprinse o panică.
>
> Victoria fu completă.
>
> Lupta durase numai o oră.
>
> Toată pierderea detașamentului moldovenesc abia trecea peste o sută de morți" (IV, 116).

Fraza amplă, cu subordonare bogată, este rar utilizată de Hasdeu. Ea caracterizează mai ales articolele politice, dar cele câteva exemple nu pot infirma observațiile anterioare. Din acest punct de vedere, particularitatea stilistică a lui Hasdeu, determinată de temperamentul său de scriitor romantic, rămâne utilizarea unor procedee diverse, în scopul realizării unui anumit ritm al frazei. De aceea, una dintre caracteristicile stilului retoric al lui Hasdeu va fi îmbinarea frazei cu procedee retorice utilizate mai înainte și de Heliade: amplificarea, interogația, antiteza, enumerarea și repetiția retorică, în variatele sale forme.

Interogația retorică este, probabil, cea mai pregnantă formă de manifestare a retorismului lui Hasdeu; ea reprezintă, în orice caz, procedeul cel mai frecvent:

> „Oare pe cine să fi dorit Ioan-Vodă de a vedea pe tronul Poloniei?
>
> Pe Ernest, fiul împăratului Maximilian?
>
> Nu, căci el aprețuise deja odată, prin propria experiență, caracterul nedecis și egoist al austriecilor,

Pe Sigismund, fiul regelui Sveziei?
Nu, căci venia prea de departe..." (IV, 63–64);

sau

„Aflându-se acum în starea în care pusese altădată pe nemuritorul Ioan-Vodă, Petru cel Şchiop avu el inima de a imita pe predecesorul său? Chemă, oare, la arme pe toţi fiii ţării? Stete oare în fruntea vitejilor? Zbură să apere cu pieptul hotarele Moldovei? Umplu lumea de fala izbânzilor sale şi pe păgâni de teroare?... nu; el îşi strânse catrafusele şi plecă în Germania!" (IV, 192).

Interogaţia este formulată în diverse moduri, chiar în aceeaşi frază, pentru evitarea unor repetiţii monotone.

Invocaţia retorică are diverse scopuri stilistice, dar de cele mai multe ori finalitatea ei este, în scrierile lui Hasdeu, ironică:

„Sărmane Costine! Nefericitule Dosotee! Voi sunteţi mai noi decât dl. Asachi. Dezamăgitule d. Alecsandri! Pleacă fruntea înaintea lui Omer român, descoperit de către el însuşi, pe când miile de învăţaţi, în decursul atâtor secole, n-au fost în stare a destăinui pe acel elen!" (S, II, 62).

Enumeraţia retorică este mult utilizată în *Răzvan şi Vidra*, constituind, ca şi repetiţia retorică, un procedeu foarte adecvat dramei romantice. Enumerarea apare însă adesea şi în *Ioan-Vodă cel Cumplit*:

„Natura, nu lectura, cari sunt şi ei poeţi, adesea poeţi sublimi prin varietatea şi mărimea ideilor, prin frumuseţea şi armonia formei, prin uşurinţa concepţiunii, prin efectul finalului, prin dorul de a improviza" (IV, 176–177).

Repetiţiile retorice sunt generale în scrierile lui Hasdeu; aproape nu există domeniu al operei în care să nu apară, deşi sunt utilizate cu precădere în scrierile cu caracter ştiinţific sau polemic (*Ioan-Vodă cel Cumplit*, articole şi conferinţe). Aşa cum am arătat, mai ales din cauza repetiţiilor, retorismul face greu lizibilă o lucrare ca *Ioan-Vodă*:

„În Franţa *domnea* regele Carol IX. Greşesc: el nu *domnea*; *domnea* mumă-sa Caterina Medici; *domnea* ducele de Guise; *domnea* principele de Condé; *domnea* papa; *domnea* Calvin; *domnea* toată lumea... afară de regele Carol IX" (IV, 10–11).

Repetiţiile au uneori caracter anaforic:

„*Regina Elisabeta* înflori marina, comerţul, literatura Angliei, *Regina Elisabeta* sfărâmă colosul spaniol, *Regina Elisabeta* zdrobi idolatria papistaşă, *Regina Elisabeta* fundă Unirea britanică..." (IV, 14); „Erau *promisiuni*, simple *promisiuni, promisiuni* curat nemţeşti" (IV, 22).

În stilul beletristic, în versuri, în *Răzvan şi Vidra*, repetiţiile retorice provoacă un efect contrar celui precedent; acestea nu mai sunt excesive, ci subliniază doar starea de spirit a personajului:

„*Aron se-mpacă cu leşii* şi cu ajutorul lor / Se-ntăreşte la domnie, pe când eu sughiţ şi mor. / *Aron se-mpacă cu leşii*, şi sabia-mi nu mai poate / Prin duşmani să mă slăvească, iar slava duce la toate! / *Aron se-mpacă cu leşii* ... Fără nume, fără tron, / Ce fac eu? Răspunde-mi Vidro! Aşa dară, jos Aron!" (S, I, 285).

Procedeele menţionate nu sunt izolate în text. De cele mai multe ori ele se îmbină: interogaţia retorică are aproape întotdeauna o exclamaţie retorică drept răspuns, iar repetiţia retorică (anaforă sau nu) este alcătuită de multe ori dintr-o suită de interogaţii alăturate cu scopul de a face să progreseze argumentarea. Iată un fragment în care repetiţiile retorice se îmbină cu expresii de stil vorbit bazate tot pe reluări; la acestea se adaugă parantezele, o altă caracteristică a retorismului; întreaga frază reprezintă un exemplu caracteristic pentru modul în care se realizează, la Hasdeu, acest aspect al stilului ştiinţific:

„Dar *să nu se crează* că atunci eu *aş procede altfel* decât acum; *să nu se crează* iarăşi că *altfel aş procede*, când mi s-ar da vreun grai sălbatic din Africa sau din America, lipsit *de orice* monumente, *de orice* cultură, *de orice* năzuinţe literare; *nu altfel aş procede, nu şi nu*, căci planul – *încă o dată* – nu este o nepregetată născocire a creierului meu stăruitor, ci mi se impune *vrând nevrând* din afară prin ştiinţa limbii" (S, II, 21–22).

Majoritatea ***figurilor de stil*** utilizate de scriitor se subsumează caracterului retoric, particularitate stilistică dominantă la Hasdeu. Într-adevăr, anafora, comparaţia cu un termen dublat şi poliptotonul, numeroase în toate compartimentele operei lui Hasdeu, se bazează pe repetiţii şi reluări în diverse forme gramaticale sau pe construcţii sintactice simetrice.

Comparaţiile cu termen dublat la comparant se încadrează în această categorie:

„*Ca lacoma omidă* ce-şi caută o pradă / Pe fragede mlădiţe; / *Ca neagra* lipitoare pe sânul de zăpadă / Al dulcii copiliţe..." (S, I, 18).

Anafora rămâne poate cea mai frecventă figură de stil din întreaga operă a lui Hasdeu, atât în scrierile beletristice cât şi în cele ştiinţifice, unde serveşte bine argumentării. Aproape întotdeauna ea presupune şi existenţa unui paralelism sintactic multiplu:

„*În zece rânduri* Carol IX se aruncase în braţele partidului papistaş al Guisilor, şi iar *în zece rânduri* întinsese o mână de înfrăţire partidului calvin al lui Condé; *în zece rânduri* se silise a scutura tirania maternă a Caterinei Medici, şi iar *în zece rânduri* săruta lanţurile ce-l sugrumau" (IV, 11); „De-l veţi întreba: încotro fugi, vere Focşo? *El nu va răspunde, el nu se va opri, el nu va întâmpina* la cestiunea d-voastre măcar prin o căutătură" (SL, I, 156).

Anafora nu este pentru Hadeu o simplă figură de stil: retorismul său îl face să transforme acest procedeu într-un mijloc de compoziţie. Întreg articolul-necrolog scris la moartea lui Eminescu este construit pe baza anaforei: începutul fiecărui alineat îl formează aceeaşi scurtă frază, şi fiecare dintre cele trei alineate din urmă conţine, la rândul lui, o anaforă combinată cu alte repetiţii retorice:

„*El va trăi deşi a murit nebun*. Şi a trebuit *să moară nebun*. E grozav a o zice! *Să nu fi înnebunit*, el nu *avea ce mânca*. Mai rău decât atâta; *ca să aibă ce mânca*, el fusese silit *a-şi mânca* inima, înlocuind *avânturile* poeziei, *avânturile* mărețe, *avânturile* cari nu se pot vinde, prin acea proză de toate zilele a sterpelor lupte de actualitate, care îi aducea o fărâmă de pâine, stropită într-ascuns cu amare lacrimi, – prefața *nebuniei*.

El va trăi, deşi a murit nebun. Şi, cum oare *să nu înnebunească? În toate epocile* au fost poeți (...) *În toate epocile* s-au văzut şi de acele firi semețe (...). Aşa poet a fost Eminescu.

El va trăi, deşi a murit nebun. *Vor muri* însă pentru vecie nenumărații înțelepți, *care au lăsat, lasă şi vor lăsa* întotdeauna *să înnebunească* un Eminescu" (S, II, 117–118).

În strânsă legătură cu anafora şi aproape întotdeauna folosit în aceleaşi contexte cu aceasta se află ***poliptotonul*** şi ***parigmenonul,*** reluări ale unui cuvânt în diverse forme gramaticale, ori derivative, în cadrul unei fraze sau al unei secvențe mai largi. De cele mai multe ori, ele se combină cu anafora, cuvântul reluat fiind plasat la începutul propozițiilor succesive:

„*Trebuia* un apostat; *trebuia* un om *îndobitocit* prin excesul banchetelor şi un *dobitoc* amețit prin furia opiului; *trebuia* un monstru..." (IV, 157); „*El* era cel mai intim amic **al lui Ioan-Vodă**; *El* însoțise **pe Ioan-Vodă** în străinătate; *El* intrigase pentru a procura **lui Ioan-Vodă** coroana Moldovei; *Lui* îi încredințase **Ioan-Vodă** fortăreața Hotinului, una din cheile țării; *Lui*, deja în timpul războiului, **Ioan-Vodă** îi dărui două mari moşii; *Lui* îi scăpă **Ioan-Vodă** viața în focul unei bătălii cu pericolul propriei vieți" (IV, 129).

Procedeele „clasice" ale „stilului" retoric sunt întrebuințate de Hasdeu şi în ***stilul polemic***. Paralelismul cu Heliade se impune atât în oratorie cât şi în polemică. Hasdeu nu aduce multe lucruri noi[19]: *sarcasmul* în oratorie, *gluma licențioasă* şi uneori chiar *trivialitatea*, diversele sisteme de *adresare, violența limbajului* sunt particularități care caracterizează în egală măsură expresia polemică a celor doi scriitori.

Adresarea la persoana a II-a într-un context de persoana a III-a este o particularitate a stilului polemic. Prin acest procedeu, autorul introduce brusc un interlocutor fictiv, a cărui participare este necesară pentru argumentarea ideii:

„Cum dară *vreți*, cum *puteți pretinde*, ca să fie ceva dintr-un popor, o adunare de individualități, în care totul se importă, şi nimic, nimic nu e bun pentru exportație" (S, II, 103).

Alteori adresarea la persoana a II-a se realizează printr-un *dialog fictiv* cu autorul, fapt care implică o mai pronunțată participare afectivă a cititorului:

„Ce-i dreptul, „Zgârcitul risipitor" nu e nici liberal, nici retrograd; el este ca „zilele Babei" şi ca societatea noastră: fără principii. *Arătați-mi* pe acei ce-i numiți „strigoi": în haine, în limbă, în obicei, ei sunt ca toți românii de la mic pân-la mare. Care e deosebirea lor? *D-voastră răspundeți* că ei țin la proprietate, că ei resping ecaretatea, că ei se unesc cu fraternitatea... O, Doamne!" (S, II, 52).

În pamflet, mai ales în unul dintre cele mai reuşite ale genului (*Mişcarea literelor în Eşi*), Hasdeu excelează în jocurile de cuvinte:

„Dar nu poate cânta, nu vorbeşte cu intonare naturală şi face rea întrebuinţare de tufoasele sale *sprincene*, mişcându-le ne-ncetat în jos şi în sus, încât îţi vine a-i dori o *călătorie sprincenată* de pe scenă" (S, II, 51); Nu cumva pentru că dl. Pascaly *e regesoarele* („regizorul", n.n.) teatrului? (S, II, 50); Se ştie că, în beneficiul dnei. M. Pascaly, dl. B. P. Hasdeu şi dl. V. Alexandrescu - *Urechea au asurzit* publicul, fiecare în parte, câte cu un *sunet* („sonet", n.n.) (S, II, 51).

Sarcasmul, violenţa şi cruditatea limbajului îl situează pe Hasdeu printre marii polemişti din istoria literaturii noastre:

„Dramele, aproape toate, au avut un caracter medical: *Orbul, Nebuna, Idiotul, Ghebosul, Oftigosul*...cât pe ce era teamă să nu se reprezinte *boala sifilitică!*" (S, II, 50). „Poeziile *Calendarului* nu sunt poezii nici în lung, nici în lat, nici în fund: până şi acele traduse (sunt cam multişoare) au devenit sub pana Bondarului ca un covor turcesc pe dos" (S, II, 67).

Noi şi voi, conferinţa ţinută de Hasdeu în 1892, conţine pasaje de o violenţă neîntâlnită nici chiar la Heliade, care totuşi nu-şi menaja adversarii:

„Vecina noastră Austria e în poziţie. În pântecele ei se zvârcolesc o mulţime de embrioni gemeni, între care embrionul unguresc, deşi cel mai mititel şi mai slut, un plod în care nu deosebeşti încă bine dacă e om, dacă e câine, dacă e peşte, stă la mijloc şi dă ghionturi la dreapta şi la stânga, bătându-şi joc de ceilalţi, ca şi când ar fi el cel mai mare şi mai mândru. Zăpăcită de turbatele mişcări ale embrionului unguresc şi amăgindu-se a crede că turbarea e un semn de putere, Austria şi-a dat numele de Austro-Ungaria, că doară-doară mica pocitură să se mai liniştească" (S, II, 139).

Aşa cum observă Tudor Vianu[20], ironia lui Hasdeu n-a avut urmaşi apropiaţi în timp în acelaşi sens al durităţii şi sarcasmului. Polemiştii care i-au urmat nu au reuşit să atingă valoarea morală a scriitorului, în măsura în care i-au copiat procedeele stilistice.

2.3.2. Stilul operelor beletristice

Dominanta secţiunii istorice şi publicistice din opera lui Hasdeu o constituie, după cum am observat, retorismul stilului. Vom prezenta în continuare câteva trăsături ale artei literare a scriitorului, trăsături care ţin de stilul beletristic, chiar dacă uneori coexistă cu particularităţile operei istorice.

2.3.2.1. Elemente ale limbii vorbite. Hasdeu introduce în limbajul eroilor săi, cu funcţie de caracterizare, un mare număr de ***expresii populare*** din limba vorbită. În drama *Răzvan şi Vidra*, atât Răzvan, cât şi Tănase au o limbă „ţărănească": Taci *măi*!/ Că *simţesc* cum *intră-n mine şaptezeci de năbădăi*.../ Eu nu-s ţigan, ţi-am mai spus-o! ... *Nu mă mai tot zăpăci!*.../ Mai pe scurt, *na*, iată banii!... *Pleacă dracului d-aici!* (S, I, 160); Eu şerb? Dar *bată-te focu*, mitropolitul Năstase / Nu ştii oare că la moarte-i pe toţi robii săi iertase? (S, I, 161); Ştii ce? *Mi-am luat de seamă*... Nu-mi trebuie punga întreagă (S, I, 163).

Mai semnificativă este apariţia elementelor de limbă vorbită în limbajul autorului, în scrierile istorice sau în articolele politice. Multe fragmente din *Ioan-Vodă cel Cumplit* conţin astfel de expresii; ne limităm la un singur exemplu ilustrativ: „iar peste o sută de ani mai încoace, un mitropolit îl şterse [numele lui Ioan-Vodă] chiar din catalogul domnilor ţării pe care-l scrisese în versuri şi în care, bunăoară, cântă în următorul mod virtuţile Lăpuşneanului: „Domni ş-acesta bine, şi-n Slatina fece / Monastire frumoasă, pe toate le-ntrece". *Apoi dă!*" (IV, 45–46). Exclamaţia din final concentrează, în mod semnificativ, opinia autorului, adăugând o notă de ironie.

Expresii populare nu lipsesc nici în articolele politice: „aceste lucruri, aceste fiinţe, aceste idei, aceste datini, eu m-am încercat şi mă încerc a le apuca *câne-câneşte* din ieri şi din astăzi ale poporului român" (S, II, 29).

Diminutivele, un alt element caracteristic limbii vorbite, au, în scrierile lui Hasdeu, diverse valori stilistice. De multe ori caracterizarea personajului se realizează cu ajutorul diminutivelor hipocoristice, utilizate cu o nuanţă ironică mai pronunţată sau mai atenuată: Nici eu nu cerşeam, jupâne, pe când aveam *vitişoare* / Ş-un pământ cât trage plugul, ş-o *prispuliţă* la soare; / ...*copilaşii* plâng de foame... (S, I, 58); *Un bănuţ!* Cum nu! E lesne! ... *Bănişorii* nu s-aruncă (S, I, 157).

Anacolutul, particularitate sintactică a stilului vorbit, caracterizează şi limba personajelor lui Hasdeu. Toate exemplele sunt extrase din *Răzvan si Vidra*; explicaţia o constituie uneori limbajul popular al eroilor, iar alteori, necesităţile de rimă şi măsură: *Un* nu ştiu cine ca dânsul, un mojic necunoscut, / Nu-*i* este iertat a face lucrurile ce-a făcut! (S, I, 220); Ba poate că şi *pe Vidra, pe nepoata* lui Moţoc, / O să *mă* trimiţi cu lacrimi să mă duc într-un noroc (S, I, 261).

Tot de limba vorbită ţin câteva construcţii mai puţin obişnuite din scrierile lui Hasdeu. E vorba, în primul rând, de apariţia vorbirii directe legate, adică de introducerea prin conjuncţie a vorbirii directe într-o situaţie în care elementul relaţional ar trebui să lipsească. Fenomenul este specific limbajului popular şi producţiilor folclorice: Spunând-o în toată Moldova spre ştiinţa tuturor / De la Nistru pân-la munte, **că** *cine sunt dumnealor* (S, I, 179).

Mai interesantă este o formă de stil indirect liber, deci de introducere a vorbirii directe într-un context redactat în stil indirect, fără intermediul vreunei conjuncţii. Această particularitate se îmbină cu o topică inversă, prin care este reluat şi accentuat subiectul: „în zăpăceala lor, pe turci nu-i tăia capul, *un prinţişor vasal, un simplu bei, un sclav, cum să cuteze el a întreprinde şi cum să reuşească a conduce o revoltă atât de extravagantă*, ale cării consecinţe ameninţau însăşi inima imperiului otoman" (IV, 125).

Elemente ale limbii vorbite caracterizează deci atât limbajul personajelor, unde au funcţie stilistică de individualizare, cât şi, mai rar, limbajul autorului, subliniind întotdeauna afectiv ideea expusă şi accentuând participarea acestuia la desfăşurarea acţiunii relatate.

2.3.2.2. *Portretul.* Arta portretului este o problemă care l-a preocupat pe Hasdeu chiar din punct de vedere teoretic. Scriitorul îşi începe activitatea cu o lucrare având această temă, *Filozofia portretului lui Ţepeş*, şi manifestă în toate operele sale o predilecţie către ştiinţa lui Lavater – „fiziognomonia".

Este demn de reținut portretul lui Ioan-Vodă, în care se simte influența preocupărilor de fizionomie prin paralelismul, stabilit în permanență, dintre expresia feței și trăsăturile morale ale eroului:

> „Într-adevăr, eroul nostru avea niște ochi mici și negri, în care se răsfrângeau cu o deosebită energie și repeziciune toate pasiunile și toate mișcările sufletului: în momente de mulțumire prin expresiunea cea mai simpatică, în momente de mânie se împleau de sânge, fulgerând din umbra unor stufoase sprâncene ce se îmbinau, zburlite prin convulsiva acțiune a nervilor" (IV, 28).

Mai neobișnuit este portretul unui personaj din *Duduca Mamuca*, tenebrosul doctor Tucia. I se descriu trăsăturile fizice în amănunt, conform doctrinei lui Lavater, dar, în momentul în care se ajunge la trăsăturile de caracter, aceste sunt înlocuite cu expresia „nu știu ce"; procedeul e caracteristic producțiilor populare și a fost întrebuințat și de Negruzzi în *Fiziologia provințialului*:

> „Doctorul Tucia, un tânăr de douăzecișitrei sau patru de ani, nălțuț, subțire, smolit la față, coroiat la nas, cu ochi mari, sprâncenat, cu o frunte destul de bine desemnată, avea una din acele figuri cari plac și se par frumoase la întâia vedere, mai cu seamă pentru un nefizionomist, dar resping pe un cunoscător prin un **nu-știu-ce** egoistic, mârșav, viclean; un **nu-știu-ce** săpat în liniile frunții, în îndoitura nasului, în trăsăturile buzelor, în schimonositura zâmbetului, în focul ochilor; mai în sfârșit, un **nu-știu-ce** întipărit în toate deodată și cu neputință de a se analiza în amănunțime" (S, I, 124).

2.3.2.3. ***Caracterizarea personajelor.*** Ca mai târziu Caragiale, Hasdeu își caracterizează personajele și prin mijloace lingvistice. Limbajul diferiților eroi prezintă particularități stilistice precise, în conformitate cu caracterul lor sau cu mediul social din care fac parte. Zgârcitul Zbierea are un limbaj care ilustrează prin excelență preocuparea sa dominantă, aceea de a calcula; comparațiile sale își iau întotdeauna termenii din domeniul financiar: *Ca unul și-unul fac două* vorbit-ai drept și frumos! (S, I, 261); *Încăpui ca două-n patru* (S, I, 244); Carnea spânzură pe mine curat *ca un sac deșert* (S, I, 244). Când se bucură, exclamă: *Parcă văd o pungă-ntreagă!* (S, I, 244), iar despre cineva care a murit: *Și-a încheiat catastihul, isprăvind de cheltuială / Căci și viața omenească-i tot un fel de socoteală* (S, I, 259).

Șleahticii polonezi sunt latinizanți și, prin aceasta, comici: Însă, *carissim-amice*, așa va fi totdeauna / Că *virtus* nu-i alta-n lume decât *prospera fortuna*. / Răzvan e *felix ad casum!* Totu-i merge găitan! / E noroc. *Venti faventes!* (S, I, 221).

Arbore, bătrânul boier al lui Ștefan cel Mare din romanul *Ursita*, are ticul verbal de a-și repeta, cu adaosuri și modificări ale topicii, unele vorbe, pentru a le accentua: „*E rău*, postelnice! *E foarte rău!* Nu-ți pierde timpul! *E rău!* Încalecă un cal și la fugă!... *Vei pricepe mai târziu; mai târziu vei pricepe... Se vor găsi* totdeauna *mulți, foarte mulți se vor găsi* ca să slujească domnilor" (SL, I, 130).

Hagi Pană, negustorul din *Trei Crai de la Răsărit*, se exprimă numai în proverbe sau în proză rimată. Din acest punct de vedere, Hasdeu îl precede pe Creangă, care va duce procedeul la perfecțiune, utilizându-l nu numai în vorbirea personajelor, ci și în cea

a autorului: Nu degeaba zice vorba românească: *cu râsul şi cu glumele se culeg toamna prunele. Cu posăcie nu faci negustorie!* (SL, II, 185); Iar nu după vorba românului: *an n-ai câştigat, estimp ai păgubit, la anul tragi nădejde* (SL, II, 189); Vorbă să fie, dragul meu! Aşa zicea şi fata: *„mă duc mamă sa mă-nec, unde e lacul mai sec..."* (SL, II, 121).

Acelaşi Hagi-Pană este caracterizat comic prin repetarea unui unic argument în diverse forme: „Oricum mă gândesc, nu-i lucru rău. *Fiindcă nu vrea zestre*, fiindcă place fetei, *fiindcă iarăşi nu vrea zestre*, fiindcă fata a crescut măricică, fiindcă băiatul poate să se-ndrepteze, *şi-n sfârşit fiindcă nu vrea zestre...*"(SL, II, 197). Tehnica aceasta a ideii fixe repetate obsedant îl caracterizează şi pe Tănase din *Răzvan şi Vidra*. Caragiale va utiliza mai târziu acelaşi procedeu.

Critica latinismului (sub diversele lui aspecte) o face Hasdeu nu numai în *Trei Crai de la Răsărit*, ci şi în *Duduca Mamuca*, unde limbajul unui personaj-profesor conţine numeroase latinisme sau italienisme, precum şi forme savante (substantive cu sufixul *-iune* şi adverbe în *-mente* sau în *-minte*): „Voi continua, domnule NN, *developementul nerecusabilei argumentaţiuni* contra *pernicioasei doptrine* a sofiştilor realişti de a *insinua* în literatură, *primaminte* natura ca principiu de fond şi *secundaminte* spiritul ca principiu de formă... *Perfeptaminte!* Un literator, care se *respeptă* pe sine însuşi, *debue necesarminte* a fi *ideale* iar nu *naturale*; grav, iar nu *spirituale... Completaminte*; gravitatea fiind *naturalminte* opusul *levităţii*" (S, I, 129).

2.3.2.4. Tabloul artei literare a lui Hasdeu, în pamflet ca şi în scrierile beletristice, nu poate fi complet înainte de a fi specificate, măcar în parte, câteva dintre procedeele stilistice prin care se realizează ***ironia***, sarcasmul de care se vorbeşte întotdeauna în legătură cu acest scriitor. Unele dintre ele, cum ar fi violenţa limbajului ca mijloc de caracterizare a personajelor, au fost deja amintite.

Nu lipseşte la Hasdeu nici procedeul comic prin care *se alătură un neologism rar sau o expresie în limbă străină de un cuvânt vechi sau popular*, în scopul realizării unui contrast: „à propos, de când oare *te-au lepşit graţiile ei*?" (S, I, 100). Construcţiile de acest tip există şi în articolele polemice: neologismul e foarte bine plasat în context, iar impresia pe care o dă alăturarea de cuvântul popular este neaşteptată: „dară *debila sa inteligenţă se opinteşte*, se clatină, şovăieşte, din dată ce-i *abate veleitatea* de a pătrunde în cauza evenimentelor..." (S, II, 102); „Când vine vorba de vânzarea trecerii Dunării, *analistul-cocon* declamă cu un aer de *criminală inocenţă*" (IV, 159). Seria asocierilor contrastive este îmbogăţită, în ultimul exemplu, prin alăturarea a doi termeni opuşi ca sens.

2.3.2.5. În fine, ***parodia*** este un alt procedeu constitutiv al sarcasmului lui Hasdeu. Stilul oratoric şi jurnalistic este parodiat în fabula *Câinii şi lupii*, acordându-se neologismului o funcţie ironică. De mai mare importanţă este parodia din pamfletul *Mişcarea literelor în Eşi*, ca întotdeauna caracterizată şi prin libertatea limbajului. Dăm în continuare mai întâi partea parodiată, un fragment de articol din „*Calendarul*": „aveam o gură ce juca totdeauna cu zâmbetul, încununată de un rând de musteţe, ce abia înfiereau, şi mărginită de nişte buze rumene naturalmente, sub care străluceau două şiruri de dinţi albi ca laptele; mai purtam încă şi un păr lung, care, căzând în bucle negre, se undula pe un gât mlădios..." (S, II, 65). Şi iată şi parodia, în care sunt continuate şi exagerate particularităţile de stil ale fragmentului imitat: „ba chiar şi din faţa ta ai uitat, nu ştiu cum,

pe nepilduitu-ți năsușor, pe care necum să-l pierzi... din vedere, încă l-ai fi putut depinge foarte poetic: o frumoasă curiozitate a naturii; un fel de gingașă ciupercă trandafirie, smălțuită cu artistice vine albăstrii ca ceriul și verzi ca lunca și împodobite cu două misterioase găurele, în cari etc. etc." (S, II, 65).

2.3.3. Concluzii

B. P. Hasdeu a fost considerat, în istoria noastră literară, drept un rezultat întârziat al ideilor generației de la 1848. Paralela dintre el și Heliade-Rădulescu nu se limitează la stabilirea unei continuități stilistice, ci merge până la preocupările din toate domeniile, cu deosebirea că Hasdeu posedă în plus o cultură serioasă, în timp ce la Heliade era de multe ori evident amatorismul.

Continuitatea față de generația precedentă se manifestă în preocupările culturale variate, pe care scriitorii de la 1848 le schițaseră mai mult sub forma unui program, realizat de ei doar în parte: atenția față de creația populară, cercetarea și editarea izvoarelor culturii române, folclorul comparat sau studiile de istorie.

Chiar în materie de inspirație literară Hasdeu continuă atent programul „Daciei literare", pe care generația precedentă îl adoptase, cel puțin în principiu. Continuitatea se manifestă și lingvistic. Mai mult decât la scriitorii contemporani cu el, întâlnim la Hasdeu incertitudini în adaptarea neologismului, mai mult decât ei este influențat pe rând de curentul latinist și italienist. Legătura cu generația precedentă, a scriitorilor pașoptiști, reprezintă o primă coordonată a formației lui Hasdeu.

Pentru a avea însă o imagine clară asupra personalității scriitorului, nu se poate ignora faptul că Hasdeu a fost contemporan și în permanentă contradicție cu T. Maiorescu și cu „direcția nouă" pe care acesta o inaugura în cultură. Claritatea și echilibrul promovate de Maiorescu și de „Junimea" au avut întotdeauna o contrapondere în Hasdeu, care a rămas până la sfârșit un romantic în formație și stil. Aceasta explică atât varietatea preocupărilor sale științifice, cât și caracteristica esențială a stilului său, retorismul dominant, așa cum am arătat, în toate secțiunile operei și în toate genurile literare abordate.

Retorismul și stilul savant pe de o parte, limbajul popular foarte colorat, cu elemente de limbă vorbită, pe de altă parte, reprezintă două extreme stilistice, între care a oscilat permanent personalitatea plină de contraste a lui B. P. Hasdeu.

NOTE

[1] V. Tudor Vianu, *Observații asupra limbii și stilului lui A. I. Odobescu*, în *Studii de stilistică*, București, EDP, 1968, pp. 217–244; D. Păcurariu, *A. I. Odobescu*, în *Clasicism și romantism*, București, Albatros, 1973, pp. 326–411; N. Manolescu, *Introducere în opera lui Al. Odobescu*, București, Minerva, 1976; Paula Diaconescu, *Clasicism și retorism în Pseudokinigetikos*, LL, 1973, 3, pp. 518–530. Trimiterile se fac la Al. Odobescu, *Opere*, vol. I–II, ediție îngrijită, cu glosar, bibliografia scriitorului și studiu introductiv de Tudor Vianu, București, ESPLA, 1955.

[2] T. Vianu, *op. cit.*, p. 218.

[3] Vezi observațiile privitoare la narația lui Odobescu, *supra*, capitolul III; pentru descriere în proza scriitorului, v. Mihaela Mancaș, *Tablou și acțiune. Descrierea în proza narativă românească*, București, EUB, 2005, capitolul II.

[4] Nicolae Manolescu, *op. cit.*, pp. 33–36.

[5] Tudor Vianu, *op. cit.*, pp. 228.

[6] *Ibid.*, pp. 229–234.

[7] Vezi *infra*, exemplele de sub **1.2.3.**

[8] La Tudor Vianu, *op. cit.*, aceeaşi frază este altfel segmentată (pp. 232–233).

[9] V. Tudor Vianu, *Fazele portretului*, in *Figuri şi forme literare*, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1946 şi *Etape din dezvoltarea artistică a limbii române*, in *Studii de stilistică*, loc. cit., pp. 132–135; Mihaela Mancaş, *op. cit.*, pp. 42–59.

[10] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Bucureşti, EL, 1966, vol. I, pp. 191–195.

[11] Ediţii şi abrevieri: *Scrieri literare, morale şi politice*, t. I–II, Bucureşti, FRLA, 1937, ediţie îngrijită şi note de Mircea Eliade (S, I–II): t. I: *Poezii, Răzvan şi Vidra, Duduca Mamuca*; t. II, *Filozofia portretului lui Ţepeş*, scrierile morale şi politice; *Scrieri literare*, vol. I–II, Bucureşti, 1960 (SL, I–II); vol. I: *Micuţa, Ursita*; vol. II: *Trei Crai de la Răsărit, Ioan-Vodă cel Cumplit*, ediţie comentată de I. C. Chiţimia, Craiova, Scrisul Românesc, 1942 (IV).

[12] Să se compare cu celelalte variante fonetice în care a circulat termenul: *romanţ, romanţă, romans*; v. I. Ştefan, *Din istoricul terminologiei literare în secolul al XIX-lea*, *CILL*, II (1958), pp. 135–166.

[13] V., între alţii, Th.Hristea, *Probleme de etimologie*, Bucureşti, EŞ, 1968, pp. 145–262.

[14] N. A. Ursu, *Formarea terminologiei ştiinţifice româneşti*, Bucureşti, EA, 1962, pp. 114–126; Ioan Oprea, *Terminologia filozofică românească. Studiu asupra epocii de formare*, Bucureşti, EŞ, 1996.

[15] V. capitolul *B. P. Hasdeu* în Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 143.

[16] Pentru diverse aspecte ale sintaxei şi stilului savant la D. Cantemir, v. Dragoş Moldovanu, *Influenţe ale manierismului greco-latin în sintaxa lui Dimitrie Cantemir: hiperbatul*, *SLLF*, I, Bucureşti, 1969; id., *Dimitrie Cantemir între Orient şi Occident*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1997, pp. 7–99; Emil Petrovici, *Limba lui Dimitrie Cantemir*, în *De la Varlaam la Sadoveanu*, Bucureşti, ESPLA, 1958, pp. 120–138; Alexandru Niculescu, *Structuri sinonimice binare în stilul lui Dimitrie Cantemir*, in *Între filologie şi poetică*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1980, p. 99.

[17] *Op. cit.*, pp.140–143.

[18] *Ibid.*, pp. 140–141.

[19] *Ibid.*

[20] *Ibid.*, p.143.

Capitolul V

MOMENTUL EMINESCU: APOGEUL LIMBAJULUI POETIC ROMANTIC

1. Introducere

Deşi, în linii mari, istoria literară este de acord să atribuie creaţiei poetice a lui Eminescu un caracter deosebit de unitar şi armonios, datorat în parte faptului că ea a fost scrisă în întregime într-un răstimp de numai şaptesprezece ani (între 1866–1883), predominarea anumitor teme şi, mai ales, diferenţe semnificative sub aspect lingvistic şi stilistic au determinat împărţirea operei lui Eminescu în trei perioade distincte. Astfel procedează autorii celor mai importante analize literare, lingvistice sau de versificaţie, ale creaţiei eminesciene: G. Călinescu, Tudor Vianu, Al. Rosetti, G. I. Tohăneanu sau L. Gáldi[1]. Limitele dintre aceste perioade, destul de greu de stabilit, sunt, de aceea, arbitrare; particularităţi ale perioadei precedente se pot urmări în primele momente ale perioadei succesive, iar aceasta, la rândul ei, este anunţată în unele texte ale epocii anterioare.

În poezia de tinereţe, cuprinsă aproximativ între anii 1866–1870, limbajul poetic eminescian nu este încă precizat, iar influenţe ale poeziei predecesorilor pot fi încă uşor identificate; aspectele clasicizante ale unora dintre versurile lui Eminescu din această perioadă amintesc de o parte a creaţiei lui I. Heliade-Rădulescu, D. Bolintineanu sau V. Alecsandri, iar factura populară a altora este rezultatul unor influenţe folclorice insuficient asimilate şi nefiltrate printr-o cultură poetică. În această epocă sunt compuse odele: *La mormântul lui Aron Pumnul, La Heliade, La moartea principelui Ştirbey,* postuma *La moartea lui Neamţu,* clasicizantele *O călărire în zori, Misterele nopţii, Junii corupţi* sau postuma *Ondina,* ca şi poeziile influenţate, direct sau prin intermediul lui Alecsandri, de creaţia populară: *De-aş avea* şi, în parte, *O călărire în zori* ori *Misterele nopţii.* Există o mare disproporţie numerică între poeziile apărute în această primă perioadă şi restul activităţii poetice a lui Eminescu; din anii 1866–1870 datează paisprezece poezii antume, la care se adaugă şi o parte, mai substanţială, a postumelor. Acest fapt prezintă o oarecare importanţă, mai ales sub aspectul analizei lingvistice a textului: prima perioadă de creaţie a lui Eminescu, se opune net celorlalte două, prin caracterul mai puţin modernizat al limbii şi prin subordonarea evidentă faţă de vocabularul poetic şi mijloacele de expresie curente în limbajul poeziei timpului. Formele lingvistice, uneori neobişnuite sau mai puţin adaptate la norma limbii literare, pe care Eminescu le-a utilizat în poeziile din prima perioadă, nu vor fi, în majoritatea cazurilor, caracteristice pentru întreaga sa operă.

A doua perioadă, cuprinsă între 1870, anul apariţiei poeziei *Venere şi Madonă,* şi aproximativ 1876–1878, epoca ieşeană, marchează faza romantică a creaţiei eminesciene.

Marilor teme romantice abordate li se asociază acum procedee romantice în stil: structura antitetică a poemelor (*Venere şi Madonă, Înger şi demon, Împărat şi proletar, Epigonii*), acumulările retorice în toate compartimentele stilului, tendinţa către contraste în alcătuirea figurilor, predilecţia pentru caracterul concret al imaginilor, spre deosebire de abstractul caracteristic clasicismului poeziilor din prima perioadă, deci o poezie „imagistică", caracterizată printr-o deosebită densitate a figurilor: *Călin, Crăiasa din poveşti, Lacul, Dorinţa, Făt-Frumos din tei, Floare albastră,* majoritatea postumelor.

Temele romantice dau naştere în această perioadă unor ample poeme: *Strigoii, Călin, Mureşan, Povestea magului călător în stele, Memento mori.* Ceea ce apropie marile construcţii de acest tip de poezii, aparent diferite ca structură, cum ar fi *Lacul, Dorinţa* sau *Crăiasa din poveşti*, este, dincolo de aparenta deosebire impusă de teme sau dimensiuni, asemănarea de structură în componenţa imaginii, frecvenţa figurilor şi utilizarea unor forme comune de versificaţie, care, alături de „figurile de sunet", dau, începând din această perioadă, poeziei eminesciene, o sonoritate specifică.

Începând cu anul 1878, în creaţia poetului se conturează o nouă etapă, anunţată încă din 1876 de *Melancolie*, etapa „reclasicizării" expresiei poetice într-o manieră proprie. După cum se poate demonstra printr-o analiză a variantelor, majoritatea poeziilor din această perioadă au fost, totuşi, concepute şi aduse aproape în formă definitivă în epoca precedentă, ceea ce explică relativa unitate a ultimelor două perioade din creaţia de maturitate a lui Eminescu. Forma finală a acestor poezii marchează o renunţare la figurile de stil numeroase (în special la epitet, în favoarea metaforei), o nouă tendinţă către domeniul abstract în alcătuirea imaginilor şi realizarea acestora prin valoarea internă, prin exploatarea variatelor sensuri contextuale ale cuvântului. Eminescu valorifică, în ultima etapă a poeziei sale, asocierile inedite de termeni, atât cronologice, cât şi semantice. Cu excepţia postumelor *Sarmis* şi *Gemenii*, renunţă total la poemul de largi dimensiuni şi la recuzita retoric-romantică, înlocuindu-le cu poezii deosebit de „lucrate", în care recuperează, sub o formă sau alta, structura cântecului ori a romanţei de provenienţă cultă sau populară: *Revedere, Povestea codrului* (1878), *O rămâi..., De câte ori, iubito, Atât de fragedă* (1879), *Când amintirile..., Şi dacă..., Mai am un singur dor* (1883), *Sara pe deal* (publicată în 1885, dar inclusă din 1872 în poemul postum *Eco*), *De ce nu-mi vii* (1887). Este de asemenea perioada în care Eminescu a cultivat de predilecţie poezia cu formă fixă sau forme complexe de versificaţie: primele *Sonete* (1879), *Trecut-au anii* şi *Veneţia* (1883) sau *Oda în metru antic* (1883). În sfârşit, în această ultimă perioadă Eminescu substituie parţial nivelul figurilor semantice spectaculoase printr-o mai mare atenţie acordată nivelului figurilor de construcţie şi de sunet, care apăruseră încă din etapa anterioară; chiar funcţia specifică a anumitor figuri frecvente în perioadele precedente (repetiţia, comparaţia, personificarea sau metafora) este modificată, aşa cum vom vedea, în poeziile din ultima parte a creaţiei lui Eminescu.

2. Aspecte ale limbii poeziilor

Noutatea limbajului poetic eminescian provine, în mare parte, din elementele de limbă pe care, pentru prima dată, Eminescu le-a introdus în poezie, lărgindu-i astfel, considerabil sfera de expresie. La mijlocul secolului al XIX-lea inovaţia eminesciană

operează aceeaşi mutaţie de valori în limbajul poeziilor timpului, pe care, în deceniile al treilea şi al patrulea ale secolului XX, o vor realiza operele lui Tudor Arghezi, Lucian Blaga sau Ion Barbu. Esenţa inovaţiei este aceeaşi: atât în epoca lui Eminescu, cât şi în poezia modernă, se produce o considerabilă lărgire a sferei lingvistice şi expresive a poeziei; Eminescu o realizează prin introducerea unor noi categorii de elemente de limbă (fonetismele, termenii ori particularităţile morfologice şi sintactice ale limbii vechi sau ale limbii populare), în timp ce în poezia modernă extensia s-a manifestat în special în compartimentele sintaxei şi lexicului şi constă în introducerea în poezie a unor categorii considerate nepoetice până în acel moment (discontinuitatea sintactică, straturile inferioare ale vocabularului, argourile şi jargoanele, terminologia tehnică specifică altor stiluri funcţionale, neologismul tehnic rar, chiar arhaismele sau termenii vechi extraşi dintr-o anumită zonă lexicală, cea autohtonă).

2.1. Fonetica

Nu va surprinde, deci, faptul că, în toate perioadele creaţiei sale, Eminescu a conservat în poezie anumite fonetisme regionale sau arhaice. Nu constatarea că acestea reprezintă o deviere de la norma literară interesează în primul rând, ci răspândirea lor consecventă, chiar dacă nu egală numeric, în toate poeziile, indiferent de etapa din care ele datează, deci faptul că nu s-a produs o schimbare fundamentală în aspectul fonetic al poeziilor, în evoluţia de la perioada de tinereţe la creaţia de maturitate. Această repartizare relativ uniformă a fonetismelor vechi şi arhaice are la Eminescu o valoare stilistică precis determinată; autorul conservă, de regulă, fonetismul deviant de la normă, atunci când aspectul vechi sau regional se încadrează mai bine într-o aliteraţie, într-o armonie vocalică sau în rimă. Aceasta este situaţia regionalismelor sau a fonetismelor vechi, conservate în tot cursul creaţiei eminesciene; în perioada de tinereţe, fonetismele neconforme cu norma limbii literare sunt întotdeauna legate de nivelul sonor al figurilor; în această etapă numai rima poate fi invocată ca argument pentru formele deviante.

2.1.1. Fonetisme regionale[2]

– Se înregistrează, în toate perioadele, fonetismul moldovenesc *e* pentru *a* accentuat: Traiul lumii, dragă tată, / Cine vor, aceia *lese*-l (*Povestea teiului*); Când cu totulu-i răpită / Se-ndoi spre el din *şele*, / El înceată din cântare / Şi-i grăi cu grai de *jele* (*Făt-Frumos din tei*); Traiul lumii alţii *lese*-l (id. – în rimă cu *vesel*).

– Este conservat, uneori, un *ă* etimologic, prezent în graiurile moldoveneşti şi ardeleneşti (pop., arh. şi reg.): Cu faţa spre *părete* mă lasă prin străini (*Despărţire*); Năuntrul ei, pe stâlpi-i, *păreţi*, iconostas (*Melancolie*); Cum ea pe coate-şi *răzima* / Visând ale ei tâmple (*Luceafărul*).

– Vocala finală neaccentuată *–e* este redată prin *–ă* după consoane dure (*r, s, ţ*). Nu sorbind a ei *pahară* (*Scrisoarea IV* – în rimă cu *amară*); Atunci el cu o privire nălucirea i-ar *discoasă* (*Călin*); Şi câţi codri-ascund în umbră strălucire de *izvoară* (*Scrisoarea I*); Din negru giulgiu se desfăşor / Marmoreele *braţă* (*Luceafărul*, variantă – în rimă cu *faţă*; în forma definitivă a textului, se renunţă la regionalism); unde de *popoară* (*Epigetul* , în rimă cu *desfăşoară*).

– După aceeaşi serie consonantică, pronunţată dur în Moldova, diftongul *ea* se reduce la *a* (pop. şi reg.): Şi cât de viu s-aprinde el / În orişicare *sară* (*Luceafărul*); *Sara* pe deal buciumul sună cu jale; O, ceas al tainei, asfinţit de *sară* (*Trecut-au anii*); Când cu gene ostenite *sara* suflu-n lumânare (*Scrisoarea I*); Cu ei să te *asameni?* (*Luceafărul*); *Mătasa* sună sub picior (*Atât de fragedă*).

– Este notat uneori un *î* etimologic, conservat în graiul moldovenesc (arhaic şi regional): De dorul lui şi inima / Şi sufletu-i se *împle* (*Luceafărul*); Călăreţii *împlu* câmpul (*Scrisoarea III*); Şi prostatecele nări / Şi le *îmflă* orişicine în savante adunări (*Scrisoare I* – variantă).

– Se conservă, de asemenea, fonetismul etimologic *â* în locul formei inovate, caracteristice limbii literare, cu diftongul *îi*: Îi vede azi, îl vede *mâni* (*Luceafărul*, în rimă cu *săptămâni*); Cu *mâne* zilele-ţi adaugi; Pentru drumul cel de mâne / De cu azi te pregăteşte (*Povestea teiului*); Ce-o să asmuţe *cânii*, ca inima-mi s-o rumpă (*Rugăciunea unui dac*).

– Diftongul *ie* apare consecvent în locul formelor literare cu *ia*, mai ales în participii sau adjective de origine participială: Blându-i sunet se împarte / Peste văi *împrăştiet (Povestea teiului);* Flori albastre tremur ude în văzduhul *tămâiet (Călin);* Râde doar cu ochii-n lacrimi, *spărietă* de-o minune (*Călin,* variantă); Sufletu-mi *nemângâiet* / Îndulcind cu dor de moarte (*Peste vârfuri);* Împlu văile cu lacrimi, de-un sclipit *împrăştiet* (*Memento mori).*

– Deşi nu foarte frecvent, apare uneori hiatul *i-ie* în locul literarului *e-ie*, particularitate regională moldovenească: Papura se mişcă-n freamăt de al undelor *cutrier,* / Iar în iarba înflorită, somnoros suspin-un *grier* (*Scrisoarea IV*); Iată vine nunta-ntreagă – vornicel e-un *grierel* (*Călin*).

2.1.2. Fonetisme arhaice

Cu excepţia arhaismelor conservate regional, menţionate mai sus, amintim câteva dintre cele mai consecvente fonetisme vechi:

– Se păstrează sporadic arhaismul *rumpe*, atât în poeziile de tinereţe, cât şi în perioada următoare. Uneori, prezenţa formei se justifică prin situarea în rimă: Iar voinicul s-apropie şi cu mâna sa el *rumpe* / Pânza cea acoperită de un colb de pietre *scumpe (Călin);* Tremurând ea licureşte şi se pare a se *rumpe*, / Încărcată de o bură, de un colb de pietre *scumpe* (id.); Ş-aceluia, Părinte, să-i dai coroana *scumpă*, / Ce-o să asmuţe cânii, ca inima-mi s-o *rumpă* (*Rugăciunea unui dac*). Nu întotdeauna, însă, arhaismul este dependent de aşezarea în rimă şi, de aceea, a fost considerat sinonim „în afara vocabularului" al formei literare[3]: Mureşan.../ *Rumpe* coarde de aramă cu o mână amorţită (*Epigonii*); Când o mână îngheţată / *Rumpe* coardele-n fior (*La o artistă*).

– În prima perioadă, se înregistrează forma etimologică a substantivului (şi adjectivului) *sânt*: Că-n veci nu se îmbracă în veştede vesminte / Misteriul cel *sânt* (*Junii corupţi* – în rimă cu *mormânt*); Oare femeia pe care mie / Dumnezeu *sântul* o-a destinat (*Din lyra spartă* – unde forma nu se justifică prin rimă); Dulce şi iubită, *sântă* şi frumoasă (*Care-o fi în lume...*).

– Formele verbale iotacizate nu sunt foarte numeroase, dar apar până spre sfârşitul perioadei de maturitate: Nu pot ca *să aprinză* o singură scânteie (*Junii corupţi*); O să-şi bată alţii capul *s-o pătrunză* cum a fost? (*Scrisoarea I);* Şi un capăt

poeziei / Şi pustiului *să pui* – persoana I (*Singurătate*); Şi ochii tăi nemişcători / Sub ochii mei *rămâie (Luceafărul).*

– Prepoziţia *pe* sau compusele sale apar uneori în forma veche, cu consoana *r* nedisimilată: Pân-ce-n sfârşit ajuns-am să mângâi chipul sfânt / Al celei mai frumoase femei de *pre* pământ (*Atât de fragedă,* variantă); Am jurat ca *preste* dânşii să trec falnic, fără păs (*Scrisoarea III*, variantă).

2.1.3. În concluzie, fonetica este compartimentul în care diferenţe între prima perioadă şi poeziile de maturitate nu se fac simţite în mod deosebit. De multe ori, devierile faţă de norma literară sunt justificate prin rimă sau aliteraţie; dacă avem în vedere şi faptul că aceste diferenţe, privesc în special vocalismul, ipoteza privitoare la rolul eufoniei în apariţia unui cuvânt este întărită. În orice caz, dacă Eminescu n-a renunţat la anumite fonetisme regionale ori arhaice este o dovadă că le considera mai potrivite în anumite contexte; în acest sens, formele în discuţie nu mai pot fi privite ca simple devieri de la normă, ci trebuie interpretate ca variante (sau „sinonime în afara vocabularului", cum le numeşte G. I. Tohăneanu) ale cuvântului în forma sa literară.

2.2. Morfologia[4]

2.2.1. În ceea ce priveşte **numele**, în poezia lui Eminescu se mai întâlnesc fluctuaţii în formarea pluralului, atât la substantivele neutre, cât şi la cele feminine. Formele nefixate de plural au caracterizat global poezia predecesorilor lui Eminescu, atât pentru neologisme, la care incertitudinea în formarea pluralului se datora unei adaptări prea recente sau parţiale la sistemul limbii, cât şi pentru cuvintele cu circulaţie în limbă, în cazul cărora fluctuaţiile se datorau fie menţinerii vechilor desinenţe de plural, fie necesităţilor de versificaţie (rimă şi măsură).

Substantivele neutre pot apărea cu cele două desinenţe, *-uri (-ure)* şi *–e,* uneori într-o formă diferită de cea fixată în limba literară: Ale sorţii mele plângeri şi *surâse (La Bucovina);* o mare de *misteruri.* Desinenţa mai veche *-ure* apare numai în poezia de tinereţe: Să vă admir curajul în *vinure* vărsate (*Junii corupţi*).

Postuma *Ondina* este specifică pentru frecvenţa acestor forme, explicabilă prin situarea lor în rimă. De altfel, chiar prezenţa desinenţei vechi se explică tot prin necesităţi de versificaţie (măsură), căci substantivul are astfel o silabă în plus: Pe râul dorului, mânat de *vânture* / Veni odat' / Pe-un vas cu vâslele muiate-n *cânture* / Lin împărat. *(Ondina)*; Purtând simetria şi-a ei *misterure* / În gândul său (id.); Visat-a de glasul tău dulce, de cântu-ţi de *dorure* plin (*La o artistă*, variantă).

– Pluralul în *-e,* ca şi genitivul în *-e* şi *-ei* al substantivelor şi adjectivelor feminine, are la bază fluctuaţia generală din limba literară a epocii, dar primele două sunt alese şi din necesităţi imediate de metrică, deoarece în aceste situaţii substantivul are, ca şi mai sus, o silabă în plus; formele apar, mai rar, şi în perioada de maturitate: *stânce* nalte *(La Bucovina); inime* râzânde *(Misterele nopţii);* Mii de fire *viorie* ce cu raza încetează (*Scrisoarea I*); Şi în mormânt albastru şi-n pânze *argintie (Melancolie);* Ce uşor se mistuieşte prin plânsorile *pustie (Călin);* Ea deschide somnoroasă *lunge* gene de aramă (*Călin*, variantă); Pân-a nu ajunge-n culmea dulcii *muzice* de sfere *(Scrisoarea V);* Sub

lumina blândei *lune (Lacul);* Glasul *plăcerei* dulce iubit *(Phylosophia copilei);* Stihii *a lumei* patru (Strigoii).

Unele plurale analogice în *-i* – specifice limbii vorbite – ale substantivelor şi adjectivelor feminine se pot explica eventual prin necesitatea metrică a unei silabe în minus; dar, în poezia lui Eminescu, nu trebuie niciodată supralicitat apelul la metrică în explicarea formelor lingvistice: Iar aeru-n munte, în vale vibrează / De *tainici* oftări (*O călărire în zori*); Făclie de veghe *pe umezi morminte (Mortua est);* O, lăsaţi să moi în ape *oceanici* a mea liră! *(Memento mori);* O duc cântând prin *tainiţi* şi pe sub negre bolţi *(Strigoii);* De-aşa *vremi* se-nvredniciră cronicarii şi rapsozii *(Scrisoarea III).*

– Dintre formele vechi ale substantivelor, apare în variante şi postume femininul *sor*, nepăstrat însă în nici una dintre antumele publicate: Să caut icoana-ţi, o galbenă *sor* (*Mortua est,* variantă); Venit-a Regele să calce văile / Cătând o *sor,* / Eroi se-ninimă şi plâng femeile / De-a lui amor (*Ondina*, unde se explică prin rimă).

– Variaţii de gen se produc, în general în limbajul poeziei timpului, la substantivele neologice, mai uşor susceptibile de modificări în funcţie de metrică, deoarece nu au încă o formă definitivă în limbă *(murmúr* şi *murmúră, suvenir* şi *suvenire, purpúr* şi *purpúră):* Viaţa-mi se scurge ca şi *murmúra (Amicului F. I.,* în rimă cu *gura);* Iar când suspină de blânda-i durere / Poetic *murmúr,* / Pe-oglinda-i de unde răsfrânge-n tăcere / Fantastic *purpúr (O călărire în zori);* dar: Strai de *purpură* şi aur peste ţărâna cea grea *(Epigonii).*

– În special în prima perioadă şi în postume se înregistrează unele forme analitice de genitiv caracteristice pentru limba veche, cu prepoziţia *de*, sau de dativ cu *la*: *Murindului* speranţa, *turbării* răzbunarea, / *Profetului* blestemul, *credinţei* Dumnezeu, / *La sinucid* o umbră... *(Amorul unei marmure*); Moartea succede vieţii, viaţa succede *la moarte (Epigonii).* Mai frecventă în toată opera lui Eminescu este construcţia analitică a genitivului cu *de:* O dalbă fecioară adoarme pe sânul / *De-un june* frumos *(O călărire în zori).* Genitivul analitic este o construcţie care se va menţine în tot cursul creaţiei lui Eminescu, până în ultimele poezii: Încet, adânc răsună cântările *de clerici (Strigoii);* O mamă, dulce mamă, din negură *de vremi* / Prin freamătul *de frunze* la tine tu mă chemi (*O, mamă...*); O urmăreşte pas cu pas / În umbra *de odaie (Luceafărul).*

– ***Articolul*** genitival apare, de multe ori, în forma regională invariabilă după gen şi număr: *a* patriei dulci plaiuri (*Din străinătate); a* morţii dureri *(Speranţa);* toate-*a* lui averi *(Pajul Cupidon); a* nopţii stele *(Ce-ţi doresc eu ţie...);* Lună Soare şi Luceferi / El le poartă-n *a* lui herb *(Povestea codrului);* Porni Luceafărul. Creşteau / În cer *a* lui aripe *(Luceafărul).* Explicaţia de natură metrică nu poate fi invocată decât atunci când *a* substituie forma bisilabică *ale*; în celelalte situaţii, invariabilul *a* substituie tot monosilabe *(al, ai),* deci preferinţa pentru forma invariabilă, conservată până la sfârşitul perioadei a doua de creaţie, se situează de multe ori în afara considerentelor metrice; pe de altă parte, articolul acordat apare încă din primele poezii: Astfel ai trecut de *al* lumii otar (*Mortua est);* Şi-ntreb *al* meu suflet rănit de-ndoială (id.); Pe când inima ta bate-n ritmul sfânt *al* unei ode (*Scrisoarea V*).

Articolul genitival este uneori folosit, după modelul poeziei timpului, pleonastic[5], înaintea unui substantiv în genitiv: Metalica, vibrânda *a* clopotelor jale (*La mormântul lui Aron Pumnul*); Inima-i creştea de dorul / *Al* străinului frumos (*Făt-Frumos din tei*); E-amantul *a* stelei ce palidă trece (*Când marea*).

Articolul posesiv poate fi, însă, uneori omis, chiar în situații în care ar fi fost cerut de norma literară; ca și în cazul utilizării sale pleonastice, necesitățile metrice impun această modificare: Spre-a încăpea cu mia răsufletele hâde / *Tiranilor* ce pier *(Junii corupți);* Toate micile mizerii *unui suflet* chinuit *(Scrisoarea I).*

2.2.2. Pronumele în dativ etic, de sursă populară, apare normal în primele poezii: Câtu-*ți* ține ziulica / I-aș cânta doina doinița *(De-aș avea);* Razele din alba lună / *Mi* le torc, *mi* le-mpreună *(Misterele nopții).* Dativul etic se menține însă și în perioada de maturitate când influența populară directă scade: De ce nu-*mi* vii, de ce nu-*mi* vii? (versul refren al poeziei cu același titlu).

2.2.3. În compartimentul **verbului**, caracteristică primei perioade este utilizarea formelor incerte din punctul de vedere al sufixării și prefixării. Procesul este specific limbii literare de la mijlocul secolului al XIX-lea și se manifestă, de obicei, la verbele neologice; apar forme fără sufix (*-ez* și *-esc*) sau prefix, acolo unde limba literară a impus afixul, și, invers, forme cu sufixe și prefixe neimpuse în limba literară. Explicația o constituie de multe ori metrica; de aceea, fluctuațiile în sufixare și prefixare au fost specifice pentru poezia generației care l-a precedat pe Eminescu[6] și apar și în poezia de tinerețe a acestuia: Speranța-a lor frunte-*nsenină (Speranța);* Chiar moartea ce *răspânde* teroare-n omenire *(Din străinătate); Încoardă*-ți lira scumpă (*Care-i amorul meu în astă lume);* Cum *danță* ușor / Dulci vise de-amor *(Ondina);* De nouri și ani se-*ncăruntă* (id.); Dumbrava cea verde pe mal / S-*oglindă* în umedul val *(Frumoasă-i);* În zadar *guvernă* regii lumea cu înțelepciune *(Egipetul).* Deosebit de numeroase în poezia de tinerețe, în variante și postume, formele verbale fără sufix cedează teren în timp; se mai înregistrează totuși, uneori, determinate de metrică. Unele verbe apar cu ambele forme, sufixată și nesufixată, ceea ce dovedește dependența de necesitățile metrice, dar și tendința către varietate în selectarea formelor verbale: Tresărind *scânteie* lacul *(Freamăt de codru); Scânteie* desperarea în ochii-i crunți de sânge *(Strigoii);* Văzduhul *scânteiază* și ca unse cu var *(Melancolie);* Mii pustiuri *scânteiază* sub lumina ta fecioară *(Scrisoarea I);* Lănci *scânteie* lungi în soare *(Scrisoarea III);* Pe când luna *strălucește* peste-a tomurilor bracuri *(Scrisoarea I);* Privea în zare cum pe mări / Răsare și *străluce (Luceafărul*, în rimă cu *duce);* Care nu *se-nfiorează* de-a ta faimă, Baiazid! *(Scrisoarea III)*[7].

Îndepărtarea prefixelor are, de asemenea, o mai mare frecvență în primele poezii și în postume: Ca cerbul ce *s-alță* în creștet de stânci *(Ondina); Cungiurând* c-un braț molatic *(Locul aripelor).* Aceste forme nu mai apar în antumele din ultima perioadă a creației lui Eminescu.

– Frecvente în limba poeziei timpului, începând cu versurile poeților Văcărești, erau formele analogice de persoana a III-a plural (identică cu persoana I singular) la indicativul prezent al verbelor de conjugarea I.

Din constrângeri de ritm și rimă, acestea există și în poezia lui Eminescu, în special în prima perioadă sau în formele nedefinitive ale textului: Gândirile-mi rele *sugrum* cele bune *(Mortua est);* Se urmăresc prin bolte, se cheamă, *fulger*, gem *(Strigoii);* Prin limbile de flăcări ce-n valuri *se frământ (Împărat și proletar);* având la bază necesități metrice, forma nu dispare până la ultimele poezii; *Se scutur* frunzele de nuc *(De ce nu-mi vii).*

– Cu aceleaşi restricţii în timp, Eminescu utilizează uneori forme vechi ale verbelor (forma de auxiliar a lui *a vrea*, cu sensul de verb plin, de exemplu): Când pe talie-i pun braţul / Ea se frânge, *va* să scape *(Ea-şi urma cărarea-n codru).*

– Formele arhaice şi populare ale timpurilor analitice apar în poezia lui Eminescu din toate perioadele; ele pot proveni fie direct din limba populară, fie prin intermediul poeziei lui Heliade sau Bolintineanu, care le utilizau frecvent[8]. Astfel, întâlnim forme perifrastice de mai-mult-ca-perfect sau perfect compus şi variate forme populare de viitor alături de cele literare; la acestea se pot adăuga unele regionalisme moldoveneşti pentru verbele *a da, a sta* şi *a lua*; Părea că printre nouri s-*a fost deschis* o poartă *(Melancolie);* Şi apa unde-*au fost căzut* / În cercuri se roteşte *(Luceafărul);* Brigbelu, rege tânăr din vremea cea căruntă, / Pe zeii vechii Dacii i-*a fost chemat* la nuntă *(Gemenii);* Iar în păr înfiorate / *Or să-ţi cadă* flori de tei; Flori de tei deasupra noastră / *Or să cadă* rînduri-rînduri *(Dorinţa); Or să vie* pe-a ta urmă în convoi de-nmormântare; *O să-şi bată* alţii capul s-o pătrunză cum a fost *(Scrisoarea I);* De-*oi urma* să scriu în versuri *(Scrisoarea II);* Vi *s-a părea* un înger cu părul blond şi des *(Împărat şi proletar);* Şi-*o să-mi răsai* ca o icoană / A pururi verginei Marii *(Atât de fragedă);* La ruga mea – *să-mi deie* ce i-*oi cere (Pe gânduri ziua...);* Şi niciodată *n-or să vie* iar *(Trecut-au anii...);* Ramul tânăr vânt *să-şi deie* / Şi de braţe-n sus s-*o ieie (Freamăt de codru);* La Nicopole văzut-ai câte tabere s-au strâns / Ca *să steie* înainte-mi *(Scrisoarea III);* Şi când în taină mă rugam / Ca noaptea-n loc *să steie (Adio);* Şi somnul, vameş vieţii, nu vrea *să-mi ieie* vamă (*Se bate miezul nopţii).*

– Deşi îi este specifică, prin muzicalitate şi frecvenţă, nu Eminescu este cel care a creat valoarea de imperativ a conjunctivului fără *să,* ci a preluat-o din poezia populară, din limba veche sau din poezia predecesorilor, unde fusese consecvent utilizată. Acest pseudo-imperativ, cum îl numeşte Tudor Vianu[9], apare într-una din primele poezii ale lui Eminescu: *Urmeze* încă-n cale-ţi şi lacrima duioasă (...) / *Urmeze*-ţi ea prin zboru-ţi *(La mormântul lui Aron Pumnul).* Supleţea şi muzicalitatea formei, ca şi incertitudinea de nuanţă modală presupusă de această construcţie, determină apariţia ei constantă în toată poezia eminesciană: Vântu-n trestii lin *foşnească* / Unduioasă apă *sune (Lacul)*; O, glasul amintirii *rămâie* pururi mut *(Departe sunt de tine...); O, fiarbă*-vă mânia în vinele stocite *(Junii corupţi);* Apoi – de vor – m-*arunce* în margine de drum *(Despărţire);* Şi nime-n urma mea / *Nu-mi plângă* la creştet; Pe vârfuri lungi de brad / *Alunece* luna; *Lucească* cer senin; *Reverse* dulci scântei / Atotştiutoarea – paralel cu forma completă a conjunctivului: *Să treacă* lin prin vânt / Atotştiutoarea *(Mai am un singur dor* – variante şi forma definitivă).

2.2.4. Se poate constata, în concluzie, că şi sub aspect morfologic poezia lui M. Eminescu este deosebit de unitară. Cu foarte puţine excepţii, ţinând mai ales de imperfecta adaptare a neologismelor la sistemul morfologic al limbii, nu există forme populare, arhaice sau curente în poezia timpului, pe care Eminescu să le utilizeze în poezia de tinereţe şi la care să renunţe mai târziu. Deşi intenţia stilistică nu lipseşte nici în aspectul fonetic sau morfologic al textelor, o evoluţie propriu-zisă în expresia lingvistică a poeziei eminesciene va putea fi urmărită abia la nivelul sintaxei şi al lexicului, unde anumite forme sau construcţii vor fi folosite deliberat, în vederea realizării unor valori stilistice determinabile cu o mai mare precizie.

2.3. Lexicul

2.3.1. Caracteristica lexicală a poeziei de tinereţe este *relativa* varietate şi originalitate a termenilor incluşi în poezie. Amintim în primul rând frecvenţa şi valorile neologismelor, căci cele 14 poezii antume – ca şi postumele din această perioadă – cuprind puţine arhaisme şi (cu excepţia formelor diminutivale) un număr redus de termeni populari. Această trăsătură a lexicului se explică prin caracterul livresc şi de factură clasicizantă al primelor poezii; limbajul poetic al perioadei de tinereţe este prin excelenţă *neologistic,* în general neadaptat la context[10]. Din acest punct de vedere, nu se produce o schimbare reală între limbajul poeziei care l-a precedat pe Eminescu şi cel al primelor sale versuri, căci multe dintre neologismele sale circulau în vocabularul poetic curent: *angel*, termen poetic frecvent în epocă: *Angelii* o cântă-n cor *(La o artistă*, variantă); *anima: Animă*-nc-o dată tremândul picior *(Speranţa); apatic*, apare neaşteptat ca epitet: Când ese stelele din ceţi *apatece* / Pe codrii sfinţi *(Ondina); aură*, frecvent la Heliade şi Bolintineanu: Ghirlanda se nunteşte cu *aurele* uşoare *(La Heliade*, variantă); *belă,* forma italienizată a neologismului, de influenţă heliadescă, utilizată substantival: Cântă cu doliul, ce-l varsă *belele* / Când plâng de-amor *(Ondina); a confia:* ... râuşorul / Care dorul / Şi-l *confie* câmpului *(O călărire în zori); crudel:* Cu inima plină de chinul *crudel (Ondina); diluviu: diluviul* de foc *(Junii corupţi); dolos* „viclean, perfid”, latinism: N-ascunde otravă *dolosu-i* surâs *(Mortua est*, variantă); *ebenin:* Şi faţa-i umbreşte cu păr *ebenin (Speranţa); eternel*, prezent numai în variante: Sfarmă lumile-i de valuri / De pământul *eternel (Cine-i...); finit:* Căci mintea e seacă, gândirea *finită (Mortua est*, variantă); Din cântarea sferelor / Ce eternă, *nefinită* / Îngerii o cântă-n cor *(La o artistă); flamă* alternează cu *flacără*, unecri înlocuindu-l în succesiunea variantelor; Sufletu-ţi arde-n sufletul meu / C-o *flamă* dulce, tainică, lină *(Amicului F. I.); a freme:* Cântarea în cadenţă a frunzelor ce *freme (Din străinătate); ingeniu:* scorniri mântuitoare / Ce-*ngeniul* umanei nevoi a-mprumutat (postuma *Resignaţiune); în darn*, italienism: *În darn* răsună vocea-mi de éco repeţită *(Junii corupţi); marmóreu*: al morţii *marmóreul* zeu *(Mortua est*, variantă), conservat până în *Luceafărul*: Din negru giulgi se desfăşor / *Marmoreele* braţe; *popol,* italienism, curent în limba epocii precedente: Şi-n fruntea unui *popol* pierdut în chin – e Mose *(La Heliade*, variantă); *sombru:* Când norii cei negri par *sombre* palate *(Mortua est),* reluat în: Vremea lui Ştefan cel Mare, zimbrul *sombru* şi regal *(Epigonii); a treme:* Animă-nc-o dată *tremândul* picior *(Speranţa).*

Repartizarea după limbile de origine a acestor neologisme subliniază influenţele lingvistice exercitate asupra lui Eminescu în prima parte a activităţii sale: influenţa lui Heliade-Rădulescu se face simţită în apariţia unor forme *italienizante (belă, în darn* <it. *indarno, mandolă, profum)*; alte forme denotă faptul că Eminescu a fost un timp tributar vocabularului poetic de origine *franceză*, încă nedegradat în epocă (*a confia, crudel, eternel, sombru, flamă*); în sfârşit, o altă categorie de neologisme cuprinde împrumuturile directe din *latină (ingeniu, a freme, a treme).*

Deşi, aşa cum s-a putut observa din exemple, de multe ori neologismul nu este asimilat la contextul în care figurează, există şi excepţii, nu foarte numeroase în această primă perioadă; abia poezia din epoca de maturitate a creaţiei va realiza îmbinarea perfectă dintre neologism şi cuvântul mai vechi în limbă.

În concluzie, chiar în poezia de tinereţe, neologismele în număr mare apar mai rar în antume, ele limitându-se mai ales la variante şi postume[11], ceea ce dovedeşte din partea autorului exercitarea unei selecţii în sensul înlăturării neologismului strident din versiunea definitivă a textului. Se conservă, în genere, în urma acestei selectări, neologismele considerate „poetice" în perioada precedentă a dezvoltării poeziei româneşti.

Se poate stabili, chiar, o repartizare numerică: între poeziile dinainte de 1870, *O călărire în zori, Junii corupţi* şi postuma *Ondina* întrunesc cel mai mare număr de împrumuturi din latină şi din limbile romanice. Pentru totalitatea poeziei de tinereţe această aglomerare a neologismelor mai ales în unele texte reduce din caracterul artificial al ansamblului.

2.3.2. În perioada de maturitate, lexicul se lărgeşte considerabil, pe de o parte strict numeric, iar pe de altă parte prin valorificarea sensurilor noi ale unor termeni, în funcţie de contextele diferite în care aceştia sunt utilizaţi. Trăsătura generală a lexicului din această perioadă o constituie renunţarea la neologismele rare şi abuzive (cu puţine excepţii, când neologismul rar apare, totuşi), în favoarea unor categorii noi, arhaismele şi termenii populari[12]. Eminescu manifestă, în special după 1876, o netă preferinţă pentru cuvintele din fondul principal lexical sau pentru derivatele lor. (În perioada de mare varietate imagistică, mai apăruseră încă epitete neologice rare. Predilecţia pentru termenii din fondul principal lexical coincide, însă, cu etapa de „reclasicizare" a expresiei poetice)[13].

2.3.2.1. Aceasta este perioada în care Eminescu asimilează perfect ***neologismul,*** fără a-l utiliza, însă, abuziv şi alăturându-l fără stridenţă cuvântului mai vechi; particularitatea marchează o evoluţie faţă de poezia de tinereţe, unde neologismul supăra, mai ales printr-o defectuoasă încadrare în context[14]: Şi-a creat pe pânza goală pe **Madona** *Dumnezeie (Venere şi Madonă);* Delta **biblicelor** *sânte;* **profeţiilor** *amare; basme* **mistice** *(Epigonii); bogăţia cea* **splendidă** şi **vastă; voluptatea orgiei zgomotoase** *(Împărat şi proletar);* Când tu te pierzi în *zarea* **eternei** *dimineţi (De câte ori, iubito...);* Şi-n *stingerea* **eternă** dispar fără de urmă! *(Rugăciunea unui dac);* Rosteşte lin în *clipe* **cadenţate** *(Veneţia);* Sub raza *gândului* **etern** *(Cu mâne zilele-ţi adaogi...);* **Melancolic** *cornul sună (Peste vârfuri);* Fiul cerului albastru / Ş-al **iluziei** *deşerte*, cf. termenul vechi cu fonetismul regional *(Kamadeva);* Tu, al amorului duios, **demonică** *prăsilă! (Ghazel* postum).

Afirmaţia privind îmbinarea perfectă dintre neologism şi cuvântul mai vechi în limbă, care apare în majoritatea studiilor asupra evoluţiei stilistice a poeziei eminesciene, trebuie, însă, înţeleasă într-un anume sens: în poezia din ultima perioadă, valoarea stilistică a neologismului rezultă tocmai din faptul că el este încadrat în sintagme care formează, dintr-un punct sau altul de vedere, *asocieri contrastive cronologic.* Neologismul, curent sau rar, este perceput ca atare în special în situaţia în care el se alătură (în cadrul unor sintagme cu termenii strict dependenţi sau, de multe ori, în structura unor figuri) unui cuvânt de mare circulaţie, unui arhaism sau, cel puţin, unei forme fonetice regionale, populare ori arhaice. După cum se observă la o reluare a exemplelor de mai sus (*iluziei deşerte, basme mistice, biblice sânte, stingerea eternă, zarea gândului etern)*, numai în acest sens se poate vorbi de o *inovaţie* stilistică în utilizarea neologismului şi de încadrarea sa perfectă în context. Această armonizare se realizează, însă, la Eminescu, abia în poezia de după 1870.

Semnificativ este şi faptul că în ultimele poezii Eminescu nu utilizează un neologism ostentativ, cu orice preț căutat, cum era uneori cazul în perioada vieneză[15]. Valoarea stilistică a neologismului este, astfel, modificată; trecerea de la artificialitatea pe care acesta o impunea textului poetic în poezia predecesorilor şi chiar în poezia eminesciană de tinerețe la o valoare poetică a termenului neologic se poate argumenta nu numai prin sensurile contextuale pe care le are neologismul, ci şi prin faptul că acesta devine un element component al figurilor retorice.

2.3.2.2. Cuvintele ***populare şi regionale***, introduse de Eminescu în limbajul poetic după 1870, apar mai puțin în forma definitivă a antumelor, fiind limitate mai ales la variante şi postume. Dintre antumele definitive, poemul *Călin* întruneşte cel mai mare număr de termeni populari, restul exemplelor fiind mai curând izolate în corpul unei poezii[16].

Arhaismele sunt şi mai puțin numeroase şi, de cele mai multe ori, se limitează de asemenea la anumite texte: *Scrisoarea III* deține recordul, dar apar câteva arhaisme (în concordanță cu atmosfera de basm care stă la originea poemului, sprijinită de frecvenții termeni populari) şi în *Călin;* restul exemplelor nu pot fi grupate, căci alte texte – nici chiar marile poeme postume, cum ar fi *Memento mori* – nu se remarcă printr-o frecvență a arhaismului[17].

2.3.2.3. Domeniul în care se manifestă cel mai pregnant evoluția de la prima perioadă la epoca de maturitate este, în cadrul lexicului, *valorificarea sensului unor cuvinte* care aparțin limbii comune, prin plasarea lor în *contexte inedite*; această caracteristică este generală şi ea constituie esența diferențelor care pot fi urmărite în evoluția poeziei lui Eminescu.

Lexicul lui Eminescu nu a fost deosebit de variat[18]; varietatea lexicală este, la el, de natură strict contextuală şi se realizează în două forme de bază: (1) fie acelaşi cuvânt poate avea, în contexte diferite, sensuri deosebite, mergând de la cele mai proprii până la sensuri figurate sau poetice (prin introducerea cuvântului în structura unei figuri[19]); (2) fie, acelaşi sens (mai exact, aceeaşi sferă semantică) este redat prin termeni diferiți, cuvinte *denotativ* diferite, asociate într-o unică apropiere contextuală[20].

2.4. Sintaxa

2.4.1. În **sintaxa propoziției** primelor poezii ale lui Eminescu pot fi urmărite trăsăturile generale ale limbajului poetic care l-a precedat.

Se mențin câteva particularități de sintaxă veche, cum ar fi reluarea prin pronume personal a subiectului (Suflarea ta caldă *ea* n-o să învie – *Mortua est*) sau acordul apoziției cu substantivul determinat (Candela ştersei d-argint icoane / A *lui Apolon, crezului* meu – *Amicului F. I.*).

Schimbarea de regim a unor verbe duce la construirea complementului indirect în dativ în loc de construcția cu prepoziție; complementele în dativ sunt frecvente în cursul întregii creații a poetului, iar unii cercetători ai stilului eminescian văd în ele o formă de personificare a obiectului indirect astfel exprimat[21]. Construcțiile de acest tip reprezintă licențe poetice aflate, uneori, la limita gradului de gramaticalitate admis de limba română; ele se datorează, se pare, aceloraşi necesități metrice care determină şi particularitățile de

topică, uneori anormală, din poeziile de tinerețe ale lui Eminescu: Un leu *pustiei* rage turbarea lui fugindă *(Amorul unei marmure)*; Apare luna mare *câmpiilor* azure *(Împărat și proletar)*; Lucească cer senin / *Eternelor* ape *(Nu voi mormânt bogat);* Stelele-n cer / Deasupra mărilor / *Ard depărtărilor*, / Până ce pier. *(Stelele-n cer).*

O independență a expresiei nominale există la Eminescu încă din primele poezii și se manifestă – de cele mai multe ori – prin eliminarea prepozițiilor care ar marca precis raportul sintactic; absența acestora dă anumitor determinări un caracter izolat, aparent independent sintactic, deși substantivele sunt încadrate ca sens în ansamblul frazei: Visam... Adesea *fruntea-mi de-o stâncă rǎzămată* / Priveam *(Din străinătate,* variantă); Să treci tu (...) / În haină albastră stropită cu aur, / Pe *fruntea ta palǎ cunună de laur (Mortua est);* S-avântă pe el și pleacă / *Păru-n vânturi, capu-n piept (Făt-Frumos din tei); Un arc de aur pe-al ei umăr* / Ea trece mândră *la vânat (Diana);* ... bătrânul rege Nord, / Ce, superb în haina-i albă, *barba-n vânturi, fruntea ninsă,* / Rece suflă... *(Memento mori).* După cum se observă, de cele mai multe ori se elimină prepozițiile *cu* și *deasupra,* iar determinantul substantival capătă astfel o aparentă independență sintactică.

În sfârșit, amintim o trăsătură generală la Eminescu, încă din primele poezii, dar care se modifică treptat în evoluția spre creația de maturitate, și anume *inversiunea sintactică* a determinării față de determinat, indiferent de modul în care aceasta se exprimă. „Inversiunea poetică" este legată de ideea de poezie, atât în folclor, cât și în limba poeților din generația care l-a precedat pe Eminescu, începând cu versurile Văcăreștilor și continuând cu Grigore Alexandrescu, Heliade, Bolintineanu sau Alecsandri; cea mai simplă inversiune este aceea a determinării atributive; se plasează înaintea substantivului epitetele adjectivale și cele gerunziale, determinările substantivale genitivale sau prepoziționale; a fost cel mai simplu „șablon" al poeziei, și de aceea nu surprinde deosebita frecvență, în primele poeme, a acestei topici inversate: Eu singur n-am cui spune *cumplita* mea durere / Eu singur n-am cui spune *nebunul* meu amor *(Amorul unei marmure);* Glasuri din trecut străbate l-*a prezentului* ureche / Din *a valurilor* sfadă prorociri se aridic *(Egipetul);* Ce-ți lipsește oare ție, *blond* copil cu-a ta mărire, / Cu *de marmur-albă* față și cu mâinile de ceară *(Înger și demon); Ale piramidei* visuri, *ale Nilului reci* unde *(Egipetul);* Iar în păr *înfiorate* / Or să-ți cadă flori de tei *(Dorința);* Nunul mare, *mândrul* soare și pe nună, *mândra* lună *(Călin).*

Inversiunea poetică își pierde, însă, după perioada de tinerețe, caracterul de automatism; determinările încep să fie plasate simetric atunci când este vorba de lanțuri de epitete, ori sunt așezate după elementul nominal sau verbal determinat. Dăm, în continuare câteva exemple extrase de pe o singură pagină a poemului *Călin*: codri *de aramă*, pădurii de *argint,* suspină-n flori *molatic,* ropot *dulce*, tăpșanul *prăvălatic,* masă *mare,* făclii *prea luminate,* râuri *sclipitoare,* aerul *văratic,* flori *albastre,* văzduhul *tămâiet,* trunchii *vecinici*, izvoare *zdrumicate,* bulgări *fluizi,* fluturi *mici,* feți-frumoși *cu păr de aur,* zmei *cu solzii de oțele,* păr *de aur moale,* vine *mlădioasă* etc.

De multe ori, topica inversată se extinde și asupra grupurilor verbale; complementele directe sau indirecte trec înaintea verbului, iar determinările circumstațiale se dislocă, în măsura în care accentul versului – și al frazei – trebuie să cadă asupra lor. *În zadar* guvernă regii lumea cu înțelepciune, / Se-nmulțesc semnele rele, se-mpuțin faptele bune, / *În zadar* caut al vieții înțeles nedezlegat *(Egipetul);* Căci

mie mi-a dat soarta amara mângâiere / *O piatră* să ador *(Amorul unei marmure);* Uimit privea Cesarul la umbra cea din nouri, / Prin creţi ai căror stele *lin tremurând* transpar *(Împărat şi proletar).*

Sintaxa propoziţiei evoluează deci, de la unele construcţii arhaice şi de la predilecţia pentru o topică inversată, de sursă retorică şi de cele mai multe stereotipizată, către o exprimare cursivă, lipsită de elemente sintactice insolite sau manieriste (modificarea regimului verbelor, acorduri nenormale, eliziuni ale instrumentelor gramaticale), către o topică normală, epurată de particularităţi retorice. Această evoluţie spre simplificarea aproape completă a raporturilor poate fi urmărită, în egală măsură, în sintaxa propoziţiei şi a frazei.

2.4.2. Sintaxa frazei se caracterizează, în prima perioadă, în linie generală, prin *construcţiile retorice,* specifice atât primelor faze ale poeziei româneşti, cât şi poeziei romantice europene, sub influenţa căreia a stat Eminescu; paralel, se poate constata o marcată predominare a *subordonării.* Deşi aceste particularităţi nu dispar total în perioada de după 1870, şi deşi nu se poate stabili o limită precisă în timp pentru utilizarea lor, constatăm în evoluţia poeziei eminesciene o tendinţă clară către simplificarea raporturilor sintactice în frază (prin valorificarea *coordonării*) şi către *reducerea acumulărilor retoric-romantice.*

2.4.2.1. Subordonarea. Prima poezie publicată de Eminescu, *De-aş avea,* este ilustrativă din punct de vedere sintactic pentru întreaga primă perioadă: se constituie dintr-o singură construcţie sintactică subordonată, cu repetarea anaforică în forma unui tricolon a unei propoziţii condiţionale, modificată parţial în cele trei apariţii ale sale: *De-aş avea şi eu o floare; De-aş avea o floricică; De-aş avea o porumbiţă.* Principala se află situată la sfârşitul celor trei strofe şi este coordonată cu o propoziţie dezvoltată din ea, aproape identică: *I-aş cânta doina, doiniţa, / I-aş cânta-o-ncetişor, / Şoptind şoapte de amor*[22]. (Ne limităm, pentru moment, la observaţiile strict sintactice, remarcând: construcţia subordonată, repetarea ei retorică, plasarea subordonatei înaintea principalei şi paralelismul în construcţia sintactică a celor trei strofe).

Această compoziţie, bazată pe subordonare şi realizată sub forma retorică a unui tricolon, este mult utilizată în primele poezii publicate de Eminescu, ca şi în postumele din aceeaşi perioadă. Uneori, un întreg text are, ca şi *De-aş avea,* această structură ternară, sprijinită de paralelismul sintactic dintre subordonate şi principale *(O călărire în zori): De-ai fi,* dragă, zefir dulce, / Care duce / Cu-al său murmur frunze, flori, /**Aş fi** frunză, **aş fi** floare, / **Aş zburare** / Pe-al tău sân gemând de dor; // *De-aş fi noapte*-**aş fi** lumină / Blândă, lină, / **Te-aş cuprinde** c-un suspin; (...) //*De-aş fi mândră, râuşorul / Care dorul/ Şi-l confie câmpului,* /**Ţi-aş spăla** c-o sărutare, / Murmurare / Crinii albi ai sânului!

Alteori, reluarea retorică a propoziţiilor sau a determinărilor subordonate de acelaşi tip este limitată la cadrul, mai restrâns, al unei strofe:

– *Când* tot se-nveseleşte, *când* toţi aici se-ncântă,
Când toţi îşi au plăcerea şi zile fără nori,
Un suflet numai plînge.

(Din străinătate)

– O! *Te văd, te-aud, te cuget,* tânără şi dulce veste
Dintr-un cer *cu alte stele, cu-alte raiuri, cu alţi zei.*
(Venere şi Madonă)

– *Când* luna prin nouri pe lume veghează,
Când fiece undă se-mbracă c-o rază,
Când cântă ai somnului ginii nătângi
Tu tremuri şi plângi.
(*Când,* 1869)

– *Când* marea turbează de valuri împinsă
Şi-şi scutură coama de spume şi vânt
Când nori-alung ziua din lumea cea plânsă
Când tunete cânt; (id.)

În perioada de după 1870, subordonarea pierde teren faţă de construcţiile coordonate; în general ea se realizează în două moduri: (a) pe de o parte, întâlnim *reluarea de tip retoric* a construcţiilor subordonate, întotdeauna aceleaşi, procedeu care reprezintă continuarea unei trăsături mai frecvente în poezia de tinereţe; (b) pe de altă parte, apare o *subordonare mai complexă,* fără funcţie retorică; nu se mai repetă o propoziţie de acelaşi tip, ci fraza se construieşte în raporturi sintactice mai complicate, cu subordonare variată, combinată de multe ori cu o topică savantă; este o particularitate specifică doar subordonării din ultima perioadă, iar scopul acestor construcţii nu mai este retorismul.

(a) Reluarea construcţiilor subordonate cu aceeaşi funcţie sintactică (propoziţii sau părţi de propoziţie) se conservă în mai mică măsură şi în perioada de după 1870:

– Ş-acel rege-al poeziei, vecinic tânăr şi ferice,
Ce din frunze îţi doineşte, ce cu fluierul îţi zice,
Ce cu basmul povesteşte – veselul Alecsandri,
Ce-nşirând mărgăritare pe a stelei blondă rază
Acum secolii străbate.
(Epigonii)

Acumulările realizate prin repetarea aceluiaşi tip de subordonată denotă, uneori, manierismul construcţiei:

– O! desmiardă, *pân-ce fruntea-mi este netedă şi lină*
O! desmiardă, *pân-eşti jună ca lumina cea din soare,*
Pân-eşti clară ca o rouă, pân-eşti dulce ca o floare,
Pân' nu-i faţa mea zbârcită, pân nu-i inima bătrână.
(Noaptea)

Procedeul apare până într-una din ultimele poezii, publicată în 1886, dar datând dinainte de 1883, *Nu mă înţelegi.* Am remarcat, încă din prima perioadă, predilecţia lui Eminescu pentru repetarea construcţiilor temporale, introduse anaforic prin aceeaşi conjuncţie, *când.* Pe repetarea aceleiaşi construcţii temporale, reluată de şapte ori înaintea principalei din final, dar – spre deosebire de repetiţiile sintactice mai simple din poeziile de tinereţe, – intercalată şi cu alte tipuri de subordonată, se bazează şi construcţia într-o

frază unică a celei mai ample secțiuni din poezia *Nu mă înțelegi*. În acest text, însă, reluarea retorică a temporalei este combinată cu alte subordonate şi cu alte construcții bazate pe enumerare *(De-un zâmbet, de-un cutremur, de bine şi de rău)* sau cu dislocări sintactice pe care poezia din prima perioadă nu le cunoştea (se intercalează, de exemplu, uneori tot sub forma enumerării, comparațiile dezvoltate sau determinările apozitive):

Şi azi **când** *a mea minte,* **a farmecului roabă,**
Din orişice durere îți face o podoabă,
Şi **când** *răsai nainte-mi* **ca marmura de clară,**
Când *ochiul tău cel mândru străluce în afară, (...)*
Azi **când** *a mea iubire e-atâta de curată*
Ca farmecul de care tu eşti împresurată,
Ca setea cea eternă ce-o au după olaltă
Lumina de-ntunerec şi marmura de daltă,
Când *dorul meu e-atâta de adânc şi-atât de sfânt*
Cum nu mai e nimica în cer şi pe pământ,
Când *e o-namorare de tot ce e al tău*
De-un zâmbet, de-un cutremur, de bine şi de rău,
Când eşti enigma însăşi a vieții mele-ntregi...
Azi văd din a ta vorbă că nu mă înțelegi!

Eminescu n-a renunțat la surpriza pe care o rezervă unui text poetic o asemenea structură repetitivă, cu principala din final precedată de toate determinările subordonate, dar a utilizat-o foarte rar după 1876, într-un context atât de larg. În forme mai reduse, subordonate de acelaşi tip, reluate anaforic sau simetric, structurează poeziile până în ultima perioadă (*Şi dacă..., Când amintirile..., Din noaptea...).*

(b) Caracteristice pentru perioada de maturitate nu sunt, însă, aceste construcții bazate pe repetiție, ci – atunci când este utilizată – o subordonare mai complicată, în care se reunesc mai multe tipuri de propoziții şi unde topica dislocată contribuie şi ea la impresia de complexitate şi încifrare a textului. Trebuie să observăm, însă, că nici fluența versului, nici regularitatea schemei de versificație nu au de suferit de pe urma complicării raporturilor sintactice. Fraza arborescentă, cu bogată şi variată subordonare, se află de multe ori în legătură cu conținutul poemului (vezi prezența unor astfel de construcții cu preponderență în *Scrisori*).

Exemplificăm cu un fragment din *Scrisoarea V*, în care se remarcă varietatea tipurilor de subordonare, schimbarea ordinii normale a subordonatelor față de principală, inversiunile şi intercalările în limitele propozițiilor sau în cadrul, mai larg, al frazei[23]:

Biblia ne povesteşte de Samson */cum că muierea/*
Când dormea,/ *tăindu-i părul, i-a luat toată puterea/*
De l-au prins apoi duşmanii, / l-au legat / şi i-au scos ochii, /
Ca dovadă /de ce suflet stă în pieptii unei rochii.

Până în ultima perioadă de creație se pot descoperi exemple de valorificare a subordonării variate; subtile combinații cu o sintaxă poetică în care unitățile sintactice se

grupează simetric în spațiul aceluiași vers constituie fraze de o extremă fluență, deși uneori extinse pe mai multe strofe:

> **Din noaptea vecinicei uitări** /*În care toate curg, / A vieții noastre desmierdări / Și raze din amurg, //* **De unde nu mai străbătu** / *Nimic din ce-au apus* - / Aș vrea odată-n viață tu / Să te înalți în sus *(Din noaptea...).*

2.4.2.2. Coordonarea[24]

Caracteristica sintactică a poeziei eminesciene de după 1876 este valorificarea coordonării și în special a juxtapunerii și aceasta se înscrie în linia generală a simplificării raporturilor în frază. Chiar în primele poezii, însă, alături de construcțiile subordonate, ramificate, apăruse și înlănțuirea paratactică simplă, uneori în texte relativ lungi[25]:

Dumbrava cea verde pe mal
S-oglindă în umedul val, /
O stâncă stârpită de ger
Înalț-a ei frunte spre cer, /
Pe stânca sfărmată mă sui
Gândirilor aripi le pui;/
De-acolo cu ochiul uimit
Eu caut colo-n răsărit /
Și caut cu sufletul dus
La cerul pierdut în apus.
(Frumoasă-i, 1866).

Chiar construcțiile retorice, atât de frecvente în poeziile care datează din perioada vieneză, nu sunt exclusiv legate de subordonare; ele se realizează și din propoziții coordonate (de cele mai multe ori cu trei termeni, deci tot în formula predilectă a tricolonului), fie prin interogații sau exclamații retorice, fie prin repetarea anaforică a unor propoziții coordonate, introduse prin aceeași conjuncție:

– *De ce* nu sunt un rege să sfarm cu-a mea durere,
De ce nu sunt Satana, *de ce* nu-s Dumnezeu.
(Amorul unei marmure)

– ... Prin vămile veciei
Nici vremea nu le trece cu visele mândriei,
Nici suflete nu intră, *nici* suflete nu ies.
(Andrei Mureșanu, 1871)

– *Cine-i* acvila ce cade? *Cine-i* stânca ce se sfarmă?
Cine-i leul ce închide cu durere ochii săi?
Cine-i tunetul ce moare umplând lumea de alarmă?...
Este domnul României: Barbu Dimitrie Știrbey!...
(La moartea principelul Știrbey)

Coordonarea nu este, așadar, la Eminescu un raport sintactic care să fie legat exclusiv de perioada de după 1876; dar, începând cu poeziile din creația de maturitate,

coordonarea devine, prin frecvență și prin modalitățile sale de realizare, specifică. Evoluția sintactică a expresiei coincide, astfel, cu trecerea de la subordonare (în varianta sa retorică) la predominanța raporturilor de coordonare, în special a juxtapunerii.

La poeții care l-au precedat pe Eminescu, coordonarea cu conjuncția *și* sau parataxa erau legate de o sintaxă poetică foarte simplă și de o schemă de versificație relativ uniformă în ansamblul creației aceluiași scriitor; este cazul majorității poeziilor lui Heliade-Rădulescu, Bolintineanu ori Alecsandri. (Pentru acesta din urmă, sintaxa poetică extrem de simplă și regulată a *Pastelurilor* constituie un exemplu semnificativ).

Eminescu contracarează, de multe ori, simplitatea raportului sintactic al coordonării printr-o *schemă de versificație* foarte complexă. Poezia *Sara pe deal,* de exemplu, nu conține decât două propoziții subordonate, dar prezintă una dintre cele mai complexe și neobișnuite scheme metrice[26]: într-un singur poem, sunt întrunite trei tipuri diverse de dodecasilab, fiecare segmentat după un alt tipar metric, cu cezura diferit plasată (7 + 5, 6 + 6 – dodecasilabul trohaic cu cezură mediană și, cel mai neobișnuit, 4 + 4 + 4 – dodecasilabul cu dublă cezură).

Sonoritatea deosebită a versurilor din *Sara pe deal* provine din faptul că cele trei tipuri metrice sunt amestecate în cursul poemului, astfel încât regularitatea eufonică, pe care ar da-o repetarea aceleiași succesiuni sonore, dispare, fiind înlocuită cu o muzicalitate aparte, de proveniență parțial populară și parțial arhaică[27]. Dacă la aceste observații adăugăm și faptul că schema fiecărui vers este alcătuită din trei tipuri diferite de picioare, un coriamb, doi dactili și un troheu (de asemenea puțin obișnuite pentru poezia românească în această combinație), avem o imagine clară a modului în care simplitatea raportului sintactic propriu-zis este împiedicată de a deveni, în ultimele poezii ale lui Eminescu, o componentă monotonă și manieristă a limbajului său.

Alteori, o *sintaxă poetică* mai evoluată se îmbină cu coordonarea: nu mai există, de cele mai multe ori, în poeziile de după 1876, o identitate consecventă între unitățile de versificație și unitățile sintactice, deci între sfârșitul propoziției și acela al versului (sau al strofei), ci aceeași propoziție se poate extinde în spațiul mai multor versuri și aceeași frază poate cuprinde mai multe strofe. Sonetul *Trecut-au anii...* este, din acest punct de vedere, ilustrativ pentru savanta sa structură sintactică. O primă observație privește segmentarea formală strictă în două unități independente: catrenele sunt construite pe baza unui principiu (sintaxa poetică complicată, prezența a numeroase „enjambements”, cezura alternată în versuri succesive etc.), iar terțetele pe baza altuia (o simetrie sintactică aproape perfectă în cadrul fiecărei strofe). Catrenele formează o unică frază:

1. Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri
2. Și niciodată n-or să vie iară,
3. Căci nu mă-ncântă azi cum *mă mișcară*
4. *Povești și doine, ghicitori, eresuri,*

5. *Ce fruntea-mi de copil o-nseninară,*
6. *Abia-nțelese, pline de-nțelesuri –*
7. Cu-a tale umbre azi *în van mă-mpresuri,*
8. *O, ceas al tainei, asfințit de seară.*

Remarcăm că atributiva determinativă a unei serii de substantive din prima strofă apare abia în cea de a doua (*...ghicitori, eresuri, / Ce fruntea-mi de copil o-nseninară*) şi, de asemenea, că se produc frecvente dislocări ale unor unităţi sintactice altfel strict dependente unele de altele; subiectul şi predicatul apar, astfel, în versuri diferite, eventual în inversiune (...cum *mă mişcară / Poveşti şi doine, ghicitori, eresuri;*...în van *mă-mpresuri/ O, ceas al tainei,* asfinţit de sară), iar determinările în alt vers decât elementele determinate (..., *o-nseninară / Abia-nţelese, pline de-nţelesuri).*

Coordonarea rămâne raportul fundamental şi în terţete: parataxa este generală, atât între propoziţiile subordonate, cât şi între principale; dar sintaxa poetică savantă din catrene lasă loc, în finalul sonetului, unui paralelism sintactic perfect:

9. *Să smulg* un sunet / din trecutul vieţii,
10. *Să fac*, o, suflet,/ ca din nou să tremuri
11. Cu mâna mea în van pe liră lunec;

12. *Pierdut e* totu / -n zarea tinereţii
13. *Şi mută-i* gura dulce /-a altor vremuri,
14. Iar timpul creşte-n urma mea.../ mă-ntunec!

Versurile 9, 10, 12 şi 13 au o structură sintactică paralelă, cu verbele situate pe primul loc (două predicate verbale la modul conjunctiv şi două predicate nominale), prin inversarea topicii normale; această inversiune se menţine şi în cadrul grupului verbal, tot paralel în versuri succesive: *pierdut e, mută-i.*

Cezura versurilor din terţete este relativ echilibrată, după silaba a 5-a, cu excepţia versului 14, ultimul din sonet, în care fragmentarea inegală, subliniată de suspensie, accentuează sensul conotativ „nenormal" al verbului *a se întuneca*, acela de „dispariţie, moarte"[28].

Lipsa de concordanţă dintre unitatea metrică şi unitatea sintactică, pe care am remarcat-o mai sus pentru sonetul *Trecut-au anii,* apare mai rar în poeziile din a doua perioadă, când versul are încă dimensiunile largi ale versului romantic. După 1876, când Eminescu utilizează, alături de versul lung, şi pe cel scurt, cazurile de *enjambement* apar mai frecvent[29]: *Ea,* îmbătată de amor, / *Ridică* ochii. *Vede / Luceafărul,* Şi-ncetişor/ Dorinţele-i încrede (*Luceafărul); Ş*-o să-mi răsai ca o *icoană / A pururi verginei Marii (Atât de fragedă);* Căci tu *înseninezi mereu / Viaţa* sufletului meu *(De ce nu-mi vii);* De ce taci, când *fermecată / Inima*-mi spre tine-ntorn? / Mai *suna-vei, dulce corn, / Pentru mine* vre odată? *(Peste vârfuri).*

Autonomia sintactică a propoziţiilor pe care coordonarea, şi în special juxtapunerea, o presupune, se poate cel mai uşor demonstra în cazul unei poezii ca *Glossă,* unde cerinţele definitorii ale textului cu formă fixă se armonizează cu raportul sintactic predominant. Nu este doar cazul strofei recapitulative, discontinuă şi paratactică prin forţa împrejurărilor, ci şi al altor fragmente din text, deşi subordonarea nu lipseşte complet nici în aceste situaţii-limită, determinate de caracterul general aforistic al poemului: *Viitorul şi trecutul / Sunt a filei două feţe, / Vede-n capăt începutul /* Cine ştie să le-nveţe; / Tot ce-a fost ori o să fie / *În prezent le-avem pe toate, / Dar de-a lor zădărnicie / Te întreabă şi socoate.*

Să se remarce că nu avem a face, într-un asemenea text, cu coordonarea „enumerativă" caracteristică poemelor de influență populară: *Înserează... Stele împlu tot seninul lin şi gol.../ (...) Se coceau pe vatra sură două turte în cenuşă, / Un papuc e într-o grindă, celălalt e după uşă, / Prin gunoi se primblă iute legănată o răţuşcă / Şi pe-un ţol orăcăieşte un cucoş închis în cuşcă; / Hârâie-n colţ colbăită noduros râşniţa veche, / În cotlon toarce motanul, pieptănîndu-şi o ureche.* (*Călin Nebunul*).

Într-un text ca *Glossă*, discontinuitatea – atribut al expresiei aforistice – rămâne efectul stilistic esenţial al coordonării, iar independenţa sintactică a componentelor frazei constituie argumentul principal în virtutea căruia subordonarea este redusă la cea mai simplă expresie (de obicei, propoziţii subiective ale unor regente principale).

Coordonarea a marcat raportul predominant în poezii întregi, ca *Sara pe deal, S-a dus amorul, Pe lângă plopii fără soţ..., Odă* (în metru antic). Sonetul *Veneţia* este alcătuit exclusiv din fraze coordonate paratactic; la fel, cu o singură subordonare, poezia *Peste vârfuri*. În acest ultim exemplu, avem a face cu o falsă tăietură sintactică între prima şi a doua strofă, căci, în fapt, cele două unităţi de versificaţie formează o singură frază, cu determinările paralele şi simetrice (a doua strofă nu are verb predicativ): *Peste vârfuri trece lună, / Codru-şi bate frunza lin, / Dintre ramuri de arin / Melancolic cornul sună. // Mai departe, mai departe, / Mai încet, tot mai încet, / Sufletu-mi nemângâiet / Îndulcind cu dor de moarte //.*

Dar, ca şi cumulul de propoziţii subordonate, ca şi acumulările retorice sub forma cărora se realizează repetiţia, sunt rare în creaţia lui Eminescu poemele în care coordonarea a fost utilizată *exclusiv* ca raport sintactic, iar acestea se plasează în perioada de după 1880.

3. Evoluţia limbajului figurativ

3.1. Figurile de construcţie

3.1.1. Repetiţia este, cu siguranţă, între figurile aparţinând nivelului sintactic, cea mai frecventă; ea se realizează în variate forme şi, mai ales, a fost constant utilizată de Eminescu, de la primele poezii, până la sfârşitul activităţii sale[30]. Trebuie, însă, subliniat de la început, faptul că asemenea altor figuri, repetiţia îşi schimbă caracterul în evoluţie: de la formele sale retorice, specifice poeziilor din perioada vieneză, devine un procedeu prin care se subliniază paralelismul sau contrastele semantice, o sursă de bază a figurilor etimologice sau chiar a altor figuri de construcţie (chiasmul) şi, în sfârşit, o sursă de realizare a figurilor de sunet, în ultimele poezii.

O parte dintre modalităţile de construcţie a repetiţiei au fost menţionate în subcapitolul privitor la sintaxă (repetiţiile retorice, prin reluarea aceloraşi construcţii subordonate sau coordonate, sub **2.4.2.1.** şi **2.4.2.2.**) Formele retorice de bază în care se realizează repetiţia, în special în prima perioadă, sunt *anafora, epifora* şi *enumerarea.*

Repetiţia anaforică apare cu cea mai mare frecvenţă în poezia din tinereţe; se pot repeta unităţi sintactice de diferite dimensiuni, de la conjuncţii sau cuvinte simple până la sintagme sau fragmente de propoziţii în jurul cărora se structurează textul unei întregi poezii (v. *supra,* **2.4.2.1**, observaţiile privitoare la *De-aş avea*). Acumularea retorică este unica funcţie a repetiţiei în primele poezii; se repetă anaforic conjuncţii, interjecţii sau exclamaţii:

– Şi *inima* aceea, *ce* geme de durere,
Şi **sufletul** acela, *ce* cântă amorţit,
E *inima* mea tristă, *ce* n-are mângâiere,
E **sufletu-mi**, *ce* arde de dor nemărginit.
(Din străinătate)
– *De ce* nu sunt un rege să sfarm cu-a mea durere,
De ce nu sunt Satana, *de ce* nu-s Dumnezeu.
(Amorul unei marmure)

În postume, aceste construcţii se menţin până târziu, mai ales în poemele de inspiraţie romantică, în care dimensiunea versului permite largi desfăşurări retorice, realizate prin succesiune anaforică de interogaţii şi exclamaţii:

– O, cine eşti? Îmi spune, *de ce* mă prinzi în braţe,
De ce zâmbirea lină e-amor şi e dulceaţă?
De ce cuvântul buzei e lamură de miere?
De ce-mi întinzi tu gura, când sufletu-mi te cere?
(Mureşanu, 1876)

Într-o formă mai evoluată, se repetă doar modelul sintactic, dar lexical – repetiţia rămâne numai parţială:

– *Sunt nenţelese* literele vremii
Oricât ai adânci semnul lor şters?
Suntem plecaţi sub greul anatemii
De-a nu afla nimic în vecinic mers?
Suntem numai spre-a da viaţă problemei,
S-o dezlegăm nu-i chip în univers?
(O-nţelepciune, ai aripi de ceară, 1879)

Anafora, ca şi ***epifora***, nu sunt însă legate în mod obligatoriu de prezenţa unei intonaţii marcate în vers. Efectul retoric sau simetric există şi fără interogaţie ori exclamaţie, frecvente în poezia de tinereţe, dar eliminate aproape complet în ultima perioadă: Prin vămile veciei / *Nici* vremea nu le trece cu visele mândriei, / *Nici suflete* nu intră, *nici suflete* nu ies (P, 223); *În van voim* a reintra-n natură, / *În van voim* a scutura din suflet / *Dorinţa* de mărire şi putere, / *Dorinţa* de a fi ca el în lume: / Unici (P, 249).

Retorica satirelor recurge uneori la spectaculoasa insistenţă presupusă de anaforă: *Tot ce*-n ţările vecine e smintit şi stârpitură, / *Tot ce*-i însemnat cu pata putrejunii de natură, / *Tot ce* e perfid şi lacom, *tot* Fanarul, *toţi* iloţii, / *Toţi* se scurseră aicea şi formează patrioţii *(Scrisoarea III)*.

În cântecul intercalat poemului *Eco*, anafora se combină cu un alt procedeu al repetiţiei, refrenul (v. şi *infra*, **3.1.5.**): *Doresc* doar ca în fundul mării / *Să mă ia* cu sine-n serai, / (...) *Doresc ca să intru* cu luna/ În dome de nouri ce pier, / *Doresc* cu popoare de stele / *Să merg* drumul mare din cer (P, 258).

Destul de rar, Eminescu combină repetiţia anaforică cu *epifora*, sub forma ***epanadiplozei*** (... X / X...), iar efectul unor astfel de construcţii nu mai este pur retoric, ci de accentuare prin insistenţă:

An cu an împărăția tot mai largă se sporeşte,
Iar flamura cea verde se înalță *an cu an*
Neam cu neam urmându-i zborul şi *sultan după sultan.*
Astfel *țară după țară* drum de glorie-i deschid...
(Scrisoarea III)

Epanadiploza propriu-zisă (*An cu an...an cu an*) din primele două versuri se continuă doar ca model sintactic în cele următoare: numai schema se menține în repetițiile *neam cu neam, sultan după sultan* ori *țară după țară.*

Atât anadiploza, cât şi epanadiploza, apar în toate perioadele poeziei eminesciene, în antume şi în postume: *Zică* toți ce vor *să zică,* / *Treacă*-n lume cine-*o trece* *(Luceafărul);* Ce *a scos* din voi Apusul, când nimic nu e *de scos*? *(Scrisoarea III);* Nu *te iubesc* atâta cât ştiu *să te iubesc?* (P, 457); *De ce te temi?* Cu mine *nu te teme!* (P, 393).

Ca şi în cazul figurilor etimologice, versurile construite conform unei simetrii de tipul anadiplozei sau al epanadiplozei pot avea funcția de versuri-refren, combinând astfel – la nivelul întregului text – variate forme de repetiție şi paralelism: *Mereu* va creşte umbra-i, eu voi dormi *mereu; Mereu* va plânge apa, noi vom dormi *mereu. (O, mamă...).*

Figurile rezultate din combinarea anaforei cu epifora ies din cadrele – oarecum restrânse şi limitate ca efect stilistic – ale repetiției retorice, atunci când apariția lor se suprapune unor realizări situate la limita dintre sintaxă şi semantică, figurile etimologice; schimbarea clasei gramaticale sau a formei flexionare în cuvinte provenite din aceeaşi temă dă naştere unei suite de antiteze, realizate în forma unor figuri etimologice – ***poliptotonul*** şi ***parigmenonul***[31]:

La-nceput, pe când *ființă* nu era, nici *neființă,*
Pe **când** totul era lipsă de viață şi voință,
Când *nu s-ascundea* nimica, deşi tot *era ascuns...*
Când *pătruns* de sine însuşi odihnea cel *nepătruns,*
Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?
N-a fost lume *pricepută* şi nici minte *s-o priceapă,*
Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază,
Dar nici *de văzut* nu fuse şi nici ochiu care *s-o vază.*
Umbra celor *nefăcute* nu-ncepuse-*a se desface,*
Şi în sine *împăcată* stăpânea eterna *pace!...*
(Scrisoarea I)[32]

Celebrul pasaj al genezei din *Scrisoarea I* grupează mai multe forme de realizare a repetiției: în afară de poliptoton şi de parigmenon (ai căror termeni antitetici sunt simetric plasați – într-un paralelism – la începutul şi la sfârşitul versurilor *ființă – neființă, nu s-ascundea – era ascuns, pătruns – nepătruns, pricepută – s-o priceapă, de văzut – s-o vază, nefăcute – a se desface, împăcată – pace),* mişcarea ciclică sugerată de repetiție este accentuată şi de revenirea anaforică a aceluiaşi tip de subordonată (temporală), de repetarea formelor negative, în opoziție cu cele pozitive (*n-a fost lume pricepută, nu s-ascundea, nici de văzut, nefăcute, nepătruns)* şi de suita ternară a interogațiilor (*Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?).*

Repetiția capătă, astfel un caracter mai complex, iar în poeziile – antume şi postume – din epoca de maturitate, *poliptotonul* şi *parigmenonul* sunt utilizate foarte

frecvent: El este *moartea morții* și *învierea vieții (Rugăciunea unui dac)*; Și-i *grăi cu grai* de jele *(Făt-Frumos din tei)*; De răsturnări *mărețe, mărirea-i* radioasă *(Împărat și proletar)*; Singur fuse *îndrăgitul*, singur el *îndrăgitorul (Călin)*.

Parigmenonul – repetare realizată sub forma unor derivate de la același radical – dă naștere unor contexte guvernate pe un spațiu lărgit de aceste reluări, a căror funcție o depășește pe aceea a repetiției simple: *Venin* și *farmec* port în suflet, / Cu al tău *zâmbet* trist mă pierzi, / Căci *fărmecat* sunt de *zâmbirea*-ți / *Și-nveninat* de ochii verzi (P, 420). Figura etimologică reprezintă, de data aceasta, sursa asocierii contrastive, căci din apropierea prin coordonare a unor termeni cu sens opus (*venin și farmec, fărmecat... și-nveninat)* rezultă o expresie din categoria oximoronului, cu efect final paradoxal (*Cu al tău zâmbet ... mă pierzi)*[33].

Dealtfel, figurile etimologice se află în text combinate adesea cu repetițiile condiționate pozițional, efectul repetiției fiind astfel amplificat: Cu vecinicia sunt *legat*, / Ci voi *să mă dezlege (Luceafărul)*; Nimic n-are dincolo, căci *morți* sunt cei *muriți (Împărat și proletar)*; *Lumina* se-mprăștie în pânză *luminoasă* (P, 245); *Măsurăm* mașina lumei cu acea *măsurătoare* (P, 214); *De-ai spune* viața toată, tot n-ai sfârși *de spus* (P, 458).

În special în poezia de după 1876, repetiția, prin intermediul figurilor etimologice, devine o sursă de *aliterație*, schimbându-și astfel considerabil funcția stilistică față de primele sale forme de manifestare: Al undelor greu *vuiet, vuirea* în granit / A sute d-echipajuri... *(Împărat și proletar)*; Și somnul, *vameș* vieții, nu vrea să-mi ieie *vamă (Se bate miezul nopții)*; *Sură-i sara* cea de toamnă; de pe lacuri apa *sură... (Călin)*; Câte frunți pline de *gânduri, gânditoare* le privești *(Scrisoarea I)*.

Cea mai complexă figură, încadrabilă în categoria repetiției, dar având implicații semantice, este ***antanaclaza*** – reluare a aceluiași cuvânt cu sensuri contextuale diferite. Efectul de insistență al repetiției simple este astfel depășit, căci funcția antanaclazei rezidă, dimpotrivă, în sublinierea contrastelor existente într-o aparentă similitudine: *O lume* e în *lume* și o vecie ține (*Povestea magului călător în stele)* – sensurile diferite sunt „univers" și „omenire"; Ea ajunge în grădina ei de codri / Și rătăcește, – *o umbră* argintie / Și luminoasă-n *umbra* lor cea neagră (P, 254) – sensurile sunt „ființă" și „umbră a copacilor".

Antanaclaza dă uneori textului o valoare aforistică, subliniindu-i expresia încifrată, ceea ce explică predilecția lui Eminescu pentru utilizarea acestei figuri, mai frecventă la el decât la orice alt scriitor din literatura noastră: – Abia-*nțelese*, pline de-*nțelesuri (Trecut-au anii...)* – „abia pricepute", „pline de sens". Cu același sens este reluată – modificat – cunoscuta metaforă biblică, atât în versurile din *Despărțire* (Și când se va întoarce *pământul* în *pământ* / Au cine o să știe de unde-s, cine sânt?), cât și într-o altă variantă, din postume: Fiindcă *tina lumii* e rea, fiindcă *tină* / Și praf *e universul* întreg – fără de vină / Ai căzut geniu mândru (P, 229). În ambele realizări, sensurile „țărână" și „trup" sunt grupate în același context.

Această variantă a repetiției constă în sublinierea simetriilor sintactice, cu funcția esențială de a evidenția contrastul sau diferența semantică apărută la reluarea aceluiași cuvânt; implicând o nouă valoare, tipul de repetiție discutat mai sus se situează la limita cu o altă figură, cu *paralelismul*.

3.1.2. Paralelismul sintactic se defineşte în funcţie de recurenţe determinate numeric şi poziţional, fie în forma sa retorică, fie în realizări mai complexe; am observat, în aproape toate exemplele de până acum, că anafora, epifora, figurile etimologice sau de sunet se încadrează paralelismului. Nu vom reveni asupra acestora, ci ne vom ocupa de câteva dintre aspectele specifice paralelismului în perioada de după 1876: chiasmul, paralelismul ca modalitate de construcţie a poemului şi îmbinările dintre paralelismul sintactic şi poeziile cu formă fixă. Toate aceste procedee sunt rezultatele unei deosebite elaborări a textului poetic şi reprezintă o caracteristică a poeziei din ultima perioadă, particularităţi prin care Eminescu substituie reducerea numerică a figurilor semantice. „Epurarea" imagistică a poemelor eminesciene din epoca bucureşteană, „reclasicizarea" acestora, nu e altceva decât o operaţie de substituire parţială a tropilor (figuri care au cunoscut o maximă frecvenţă între 1870–1876) prin solicitarea celorlalte două nivele ale limbajului poetic, nivelul sintactic şi cel sonor.

3.1.3.Chiasmul este o formă de simetrie sintactică pe care Eminescu a valorificat-o mult; ea se bazează pe repetarea, într-un paralelism cu termenii inversaţi, a aceleiaşi sintagme (în care ordinea şi, eventual, funcţia sintactică a elementelor se inversează: determinantul devine determinat şi invers)[34]. Chiasmul apare la Eminescu încă într-o postumă din 1874 (*Luna iese dintre codri: Luna umbrei, umbra lunei* / Se amestec, se-nfăşoară). El dă expresiei poetice echilibrul şi, în acelaşi timp, concentrarea apropiată de aforism pentru care poetul a manifestat o deosebită predilecţie, în special în perioada de reclasicizare a versurilor sale: Cu zâmbetul tău dulce tu mângâi ochii mei, / *Femeie între stele* şi *stea între femei (Din valurile vremii);* Să faci *din viaţa mea un vis, / Din visul meu o viaţă (S-a dus amorul); O femeie între flori* zi-i şi *o floare-ntre femei (Scrisoarea V).*

O explicaţie a utilizării chiasmului o constituie ritmul pe care inversiunea gramaticală şi lexicală îl produce în frază – formă de echilibru compensat către finalul secvenţei, pe care Eminescu a utilizat-o mult: Când prin această lume să trecem ne e scris / Ca *visul* **unei umbre** şi *umbra* **unui vis** *(Despărţire),* reluat într-o variantă modificată în postume: Să nu zic despre mine ce despre om s-a zis: / Că-i *visul* **unei umbre** şi *umbra* **unui vis** (P, 435); Căci toţi *se nasc* **spre a muri** / Şi *mor* **spre a se naşte** *(Luceafărul).*

În afara acestor forme complete de chiasm semantic, simetria şi ritmul apar uneori din schimbarea în diagonală a poziţiei epitetelor sau a altor determinări: A tale *lacrimi* **crude**, a tale **crude** *chinuri* (P, 435); Uimită **pari** şi **pari** a aştepta (P, 392); *Repaos* **lung** la **lunga** mea *durere* (P, 391); Tu, *blond noroc* **al unui vis** deşert, / Tu *visul blond* **unui noroc** ce nu e (P, 389).

Element constitutiv al unei complexe simetrii, chiasmul apare şi în strofa recapitulativă a *Glossei,* inversând în cruce funcţia gramaticală sau plasând termenii în contrast semantic: *Toate-s* **vechi** şi **nouă** *toate; Ce e* **val** *ca* **valul** *trece.*

3.1.4. Pe paralelisme sintactice se bazează, de multe ori în poeziile ultimei perioade, construcţia unor întregi poeme sau a unor largi fragmente. A fost remarcat, de exemplu[35], modul în care mişcarea ciclică a universului este subliniată prin revenirea aceloraşi elemente formale în cosmogonia *Luceafărului.* O simetrie „în diagonală" guvernează strofe întregi, în care, în paralelism se află uneori elemente lexicale semantic opuse (*haos – repaos*) sau cuvinte ale căror determinări intră în contrast (*am apărut* –

m-aş întoarce; de s-ar stinge – s-aprinde; află un mormânt – răsar; piară – s-ar naşte): **Din haos**, Doamne, *-am apărut / Şi m-aş întoarce*-**n haos**... / Şi din repaos m-am născut, / Mi-e sete de **repaos**; Un **soare** de *s-ar stinge*-cer / *S-aprinde* iarăşi **soare**; Când **valuri** *află un mormânt / Răsar* în urmă **valuri**; Dar *piară* **oamenii** cu toţi, / *S-ar naşte* iarăşi **oameni**.

Aceste structuri paralele servesc bine anumite forme fixe de poezie în care intră, într-o oarecare măsură, prin definiţie. *Glossă* este, poate, în poezia lui Eminescu, cel mai bun exemplu de îmbinare a paralelismului cu repetiţia şi cu contrastul semantic al termenilor paraleli. Ea este ilustrativă, în acelaşi timp, şi pentru o altă trăsătură specifică acestei ultime perioade, şi anume pentru alternarea diferenţei precis marcate între paralelism (sau repetiţie), ca mod de structurare a unei poezii, şi *refren*, înţeles în sensul cel mai larg al termenului. Exemplificăm cu strofa recapitulativă a *Glossei*, ea însăşi o formă de refren pentru ansamblul poeziei:

Vreme trece, vreme vine,
Toate-s vechi şi nouă toate;
Ce e rău şi ce e bine
Tu te-ntreabă şi socoate;
Nu spera şi nu ai teamă,
Ce e val, ca valul trece;
De te-ndeamnă, de te cheamă,
Tu rămâi la toate rece.

Intră, în paralelismul multiplu, elemente variate. *Schema* sintactică se repetă, în formă directă (*Vreme trece, vreme vine; Ce e rău şi ce e bine; De te-ndeamnă, de te cheamă; Nu spera şi nu ai teamă*) sau inversată (*Toate-s vechi şi nouă toate*), ceea ce impune crearea unui paralelism al elementelor conjuncţionale, adverbiale sau pronominale care introduc propoziţiile. Fiecare vers, până la ultimul, este simetric alcătuit din două propoziţii, separate la cezură prin conjuncţie sau parataxă, ceea ce accentuează echilibrul dat de paralelism. În sfârşit, în schema sintactică identică sunt introduse (ca predicate sau nume predicative) elemente lexicale cu sens opus (Vreme *trece,* vreme *vine;* Ce e *rău* şi ce e *bine;* Toate-s *vechi* şi *nouă* toate) sau reprezentând alternative posibile (De *te-ndeamnă,* de *te cheamă;* Tu *te-ntreabă* şi *socoate; Nu spera* şi *nu ai teamă*).

3.1.5. Asemănătoare, fără a fi combinate cu forma fixă, sunt structurile sintactice care revin în poezii ca *Şi dacă..., Când amintirile...* sau *De-or tece anii*[36]. Paralelismele dau naştere, în texte de acest tip, **refrenului**. G. Călinescu[37] remarca, în ultima perioadă de creaţie a lui Eminescu, preferinţa pe care acesta o are pentru structura cântecului sau a romanţei, transpusă în poezie. Cultivarea acestei forme era menită să urmeze şi să suplinească, în creaţia poetului, „înflorirea" imagistică, specifică perioadei precedente, prin „cel mai poetic şi mai simplu gen"[38].

Şi dacă... este construită în forma unui tricolon, cu fiecare element constitutiv repetat în mod aproape identic: **Şi dacă** *ramuri bat în geam;* **Şi dacă** *stele bat în lac;* **Şi dacă** *norii deşi se duc.* Paralelismul se continuă în identitatea schemei sintactice a fiecărei strofe-frază: *E ca în minte să te am; E ca durerea mea s-o-mpac; E ca aminte să-mi aduc.* Fiecare dintre cele trei fraze repetând o succesiune identică de propoziţii, creează în

întregul text un automatism care decurge din repetarea modelului sintactic, putând fi apropiat ca formă de structura refrenului.

Datând aproximativ din aceeaşi perioadă (1880), postuma *Dintre sute de catarge* urmează aceeaşi schemă compoziţională, cu deosebirea că este construită pe baza unui *bicolon* perfect: **Dintre** sute de catarge / **Care** lasă malurile, / **Câte** *oare* le vor sparge / **Vânturile, valurile?** // Dintre paseri călătoare, / **Ce** străbat pământurile, / **Câte**-o să le-nece *oare* / **Valurile, vânturile?** (P, 514)[39]. Paralelismul binar urmează acelaşi model sintactic al frazei până la ultimul vers – cu funcţia de refren –, care juxtapune cele două simboluri într-un nou paralelism, inversat: *Vânturile, valurile / Valurile, vânturile.*

Aceeaşi este compoziţia în poezia *Când amintirile...*, cu diferenţa că propoziţiile repetate sunt temporale şi că funcţia lor de refren este mai puţin evidentă; *Când amintirile...* nu este, ca *Şi dacă...* sau *Dintre sute de catarge,* alcătuită dintr-o *singură* figură de construcţie.

Repetiţia în forma strictă a ***refrenului*** nu lipseşte nici ea; un exemplu îl poate constitui textul poeziei *De ce nu-mi vii*, în care ultimul vers al fiecărei strofe este alcătuit prin repetarea paratactică a mereu altei sintagme. Structura sintactică identică şi reluarea în aceeaşi poziţie, în ansamblul textului, conferă acestor ultime versuri ale strofelor funcţia clară a refrenului cult, repetarea la intervale regulate a aceleiaşi unităţi de versificaţie: S-aşază bruma peste vii – / *De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?* // Să razim dulce capul meu / *De sânul tău, de sânul tău!* //; Te ridicam de subsuori / *De-atâtea ori, de-atâtea ori?* //; Dar, oricât ele sunt de sus, / *Ca tine nu-s, ca tine nu-s!* //; Mai mândră decît orice stea, / *Iubita mea, iubita mea!* //; Şi lanurile sunt pustii... / *De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?* //.

Acelaşi tip de refren apare într-una dintre poeziile din 1876, cu o construcţie simetrică paralelă, rezultată din prezenţa unui distih reluat la sfârşitul fiecărei strofe, cu primul vers constant, iar al doilea variat: În fereastra despre mare / Stă copila cea de crai – / **Fundul mării, fundul mării** / *Fură chipul ei bălai.* // Iar pescarul trece-n luntre / Şi în ape vecinic cată – / **Fundul mării, fundul mării** / *Ah! De mult un chip i-arată* // „Spre castel vreodată ochii / N-am întors şi totuşi plâng – / **Fundul mării, fundul mării** / *Mă atrage în adânc"!* // (P, 393-4).

Refrenul devine una dintre formele multiplelor paralelisme ale textului, şi în poezia din aceeaşi perioadă *De-or trece anii...* Poezia este construită într-un paralelism inversat, situat în finalul primei şi al ultimei strofe, dar cu elementele izolate reluate şi în ultimul vers al fiecăreia dintre cele două strofe intermediare. Paralelismul principal apare în strofele 1 şi 4: Pentru-că-n toat-a ei făptură / *E-un „nu ştiu cum" ş-un „nu ştiu ce"* – În taina farmecelor sale / *E-un „nu ştiu ce" ş-un „nu ştiu cum".* Strofele mediane 2 şi 3 reiau în aceeaşi poziţie câte un element al paralelismului de bază, transformându-i, astfel, componentele în refren: Deşi nu e decât femeie, / *E totuşi altfel, „nu ştiu cum"* – Dac-al ei glas e armonie, / *E şi-n tăcere-i „nu ştiu ce".* Formula compoziţională este, cum se observă, mai complicată decât refrenul propriu-zis. Tot textul se subordonează, dealtfel, structurilor paralele, chiar în afara refrenului; apar, astfel, paralelisme sintactice la nivelul frazei, între elemente opuse semantic (De-aceea una-mi este mie / *De ar* **vorbi,** *de ar* **tăcé**) sau repetiţii ale aceluiaşi determinant pe lângă determinate diferite (Astfel robit de-*aceeaşi* jale / Petrec mereu *acelaşi* drum...).

3.1.6. Figurile de construcţie manifestate în diversele forme de bază ale repetiţiei şi paralelismului, cunosc, în cursul poeziei eminesciene, o anumită evoluţie.

Repetiția simplă este frecventă în perioada vieneză ca formă de retorism, dar apare şi în creația de maturitate, când suferă însă o dublă modificare: scade numeric şi câştigă în complexitate, devenind din ce în ce mai mult doar un element compozițional al figurilor de sunet sau al construcției diverselor poeme. De la simplitatea acumulărilor retorice, se trece la o poezie în care limitele – oarecum restrânse, în prima perioadă – ale repetiției dispar. Câştigă teren, în schimb, formele mai complexe, bazate tot pe repetiții, dar în care acestea nu mai sunt complet independente de nivelul semantic: chiasmul, antanaclaza, paralelismul sintactic, structurile paralele în compoziția poeziilor sau refrenul. Se va observa, în urma analizei nivelului semantic, că această evoluție către complicarea structurii compoziționale a poemelor coincide atât cu o versificație mai savantă, cât şi cu reducerea şi modificarea tropilor în ultimele poezii.

3.2. Figurile semantice (tropii)

3.2.1. Epitetul. Studiul epitetului realizat de Tudor Vianu în cunoscuta sa lucrare[40] este concludent pentru modul în care se produce evoluția limbajului figurativ în stilul lui Eminescu. Amintim unele dintre caracteristicile semnificative, pe care Vianu le descoperă pentru poezia eminesciană. Ne vor interesa mai ales epitetele situate la limita semantică față de alte figuri: epitetul metaforic, cel personificator sau cel sinestezic, ca şi sferele semantice din care aceste categorii se selectează..

3.2.1.1. În perioada vieneză, tipul cel mai frecvent este epitetul ***ornant***, cu caracter de multe ori ***generalizator***. Această trăsătură îl apropie pe Eminescu de poezia de factură clasică a predecesorilor, în special de Heliade-Rădulescu, Bolintineanu sau Alecsandri. Cele mai frecvente epitete din primele poezii ale lui Eminescu sunt, în acelaşi timp, curente în limbajul poetic al epocii[41]: *alb, blând, dulce, gingaş, june, pal-palid, senin, tainic, uşor (blânda*-i durerc, cânturi *dulci, dulci* gânduri, mângâie *dulce, gingaş* dor, *jocurile*-mi *june, tainică* mânie, umbră *uşoară,* cântând *vesel* şi *uşor*).

Majoritatea epitetelor ornante vor dispărea în creația de maturitate; o mențiune specială merită *uşor* , conservat până în epoca *Luceafărului (Uşor* el trece ca pe prag / Pe marginea ferestei), dar chiar aici o modificare s-a produs, căci adjectivul devine adverb, iar determinarea este deplasată din grupul nominal în grupul verbal. (Vom observa că determinarea prin intermediul verbului sau al elementelor subordonate lui este o trăsătură caracteristică pentru perioada de după 1876). Şi în cazul altor epitete ornante se constată modificări care țin de obicei de încadrarea în context, deci de elementul lexical cu care epitetul se asociază. Epitetele *pal, palid* şi *senin,* sunt folosite cu sensul lor propriu în primele poezii: fruntea lui cea *pală,* fața ta *senină.* Nici în această perioadă nu este exclusă îmbinarea acestor epitete „fizice", concrete, cu noțiuni abstracte[42] (*gânduri palide, palida mea nebunie* – în special în postumele de tinerețe); dar abia în perioada următoare, determinările capătă un sens contextual nou, mai abstract şi generalizat, prin asocierea cu substantive abstracte, intrând eventual în componența altor figuri: *Sub raza ochiului senin* / Şi negrăit de dulce, – unde *raza* are sensul de „privire" (*Luceafărul*); Mă cufund ca într-o mare de *visări* dulci şi *senine*; Cu-a ei candelă de aur *palida înțelepciune (Epigonii).* Dându-mi din *ochiul tău senin / O rază* dinadins (*Pe lângă plopii fără soț).* Epitetul ornant va fi înlocuit în fazele următoare cu epitetul individualizator.

Epitetul ***cromatic***[43] cu sensuri proprii sau figurate, bine reprezentat mai ales în perioada 1870–76, se anunță vag în poezia de tinerețe, când Eminescu manifestă preferință mai ales pentru epitetele *alb, argintiu* sau *negru* (care apăruseră la Alecsandri în număr mare, iar în unele poezii din ciclul *Pasteluri,* în exclusivitate): Pe fruntea cea uscată de *plete de argint* (*La Heliade* – variantă); Ce *zilele-mi* copile și *albe* le-a țesut *(Din străinătate);* Pe o corabie cu solzi pe pântece / Veni odat' / Cu *pânze-argentee* înflate-n cântece / Lin împărat (*Ondina*, variantă); La *neagra-i durere* îi pune hotar *(Speranța).* Ca și, de cele mai multe ori, în poezia generației precedente, epitetul cromatic are încă, la Eminescu, un caracter stereotip; o singură poezie face excepție, postuma *Frumoasă-i...*, în care întâlnim o abundență cromatică ce anunță poezii din a doua perioadă, din ciclul celor publicate în 1876 (*Lacul, Dorința, Crăiasa din povești* sau chiar *Călin*); În lacul cel *verde* și lin / Răsfrânge-se cerul *senin* / Cu norii cei *albi de argint* / Cu soarele nori sfâșiind. / Dumbrava cea *verde* pe mal / S-oglindă în umedul val (...) / Pe sus e o boltă *de-azur,* / Pe jos e un *verde* covor / Țesut cu mii tinere flori... / Văd fluturi *albaștri,* ușor, / Roind și bând miere din flori (*Frumoasă-i).* Gama cromatică nu este, încă, atât de variată ca în poeziile citate, din perioada de maximă înflorire imagistică.

O diferență există, în aceste prime poezii, chiar în privința unor epitete cromatice care vor deveni frecvente ulterior: *vânăt*, de exemplu, este un epitet specific creației de mai târziu a poetului, dar apare, cu alt sens, de pe acum. Epitetul *vânăt* evoluează de la un sens peiorativ, figurat (deci îndepărtat de valoarea sa cromatică), în *Junii corupți – Blestemul mizantropic cu* **vânăta** *lui gheară –*, la o valoare cromatică, specifică poetului: *Singuri, voi, stejari, rămâneți! / De visați la ochii* **vineți**, / *Ce lucиră pentru mine / Vara-ntreagă. (Freamăt de codru);* Prin ușoara-*nvinețire* a subțirilor mătăsuri (*Călin*). Sensurile contextuale ale termenului sunt opuse.

Din punctul de vedere al ***exprimării gramaticale***, este frecvent în primele poezii ale lui Eminescu ***epitetul gerunzial*** cu funcție adjectivală, întâlnit și la poeții din generația precedentă. Gerunziile acordate, cu funcție de epitet, din limbajul poetic al epocii se explică prin avantajul pe care conciziunea acestei forme de exprimare, egală ca sens cu o propoziție, îl prezintă pentru versificație. Din aceleași motive o utilizează și Eminescu în primele sale versuri: Metalica, *vibrânda* a clopotelor jale (*La mormântul lui Aron Pumnul)*; Cu-a ei silfe *șopotinde (Misterele nopții);* Câte inime *râzânde,* / Dar pe câte *suspinânde* / Le delasă-ncetinel (id.); Astfel notele *murinde,* / Blânde, palide, încet, / Zbor sub mâna-ți *tremurânde (La o artistă);* Astfel mâna-ți *tremurândă* / Bate-un cântec, mort și viu, / Ca furtuna *descrescândă* / Care muge a pustiu (id.); Un leu pustiei rage turbarea lui *fugindă* (...) / Și norii-și spun în tunet durerea lor *mugindă (Amorul unei marmure).* Construcția este complet înlăturată după 1869.

O altă particularitate gramaticală în exprimarea epitetului, caracteristică, de asemenea, mai ales perioadei de tinerețe, este utilizarea unui epitet ***substantival apozițional***, în cazul nominativ sau acuzativ fără prepoziție: Să mai privesc odată câmpia-nfloritoare / Ce zilele-mi *copile* și albe le-a țesut, / Ce auzi odată *copila*-mi murmurare (*Din străinătate);* Pe fruntea-i *copilă* cu spasmuri și chin, / Speranța durerea-i alină *(Speranța).*

Eminescu nu renunță complet la acest tip de epitet, aflat la limita dintre determinarea propriu-zisă – funcția stilistică a epitetului, – și metafora coalescentă, cu

ambii termeni exprimați în text, a cărei funcție stilistică este aceea de identificare a determinatului cu determinarea; dar, în poeziile sale din ultima perioadă, construcția este rară: Mii pustiuri scânteiază sub lumina ta *fecioară (Scrisoarea I)*; vezi *infra*, **3.2.1.2**, observațiile privind epitetul metaforic și epitetul personificator.

Una dintre formele gramaticale ale epitetului care apare încă în această perioadă, dar va fi continuată în epoca de maximă utilizare a imaginii, este ***epitetul multiplu***[44]. În poezia de tinerețe frecvența determinărilor enumerate pe lângă același element determinat (sau repetarea sintagmei determinat-epitet) este una dintre multiplele forme de manifestare a repetiției și are un evident caracter retoric, indiferent de topica epitetelor multiple subordonate față de substantiv sau verb (v. *infra*, **3.2.4.**, observațiile despre comparația în lanț, frecventă în aceeași perioadă): Ce-ntoană *tainic, dulce* a sferelor cântare *(La mormântul lui Aron Pumnul);* De-aș avea și eu o floare / *Mândră, dulce, răpitoare (De-aș avea);* În preajma minții voastre *ucisă* de orgie / Și *putredă* de spasmuri, și *arsă* de beție / Și *seacă* de amor *(Junii corupți);* Și scheletele de piatră (...) / Stau *bătrâne, slabe, seci (Cine-i?);* În castelul *trist și mare /* Ce se nalță *rece, sur* (id.); *Dulce și iubită, sântă și frumoasă* / Vergină *curată,* steauă *radioasă* (postuma *Care-o fi în lume...).*

Între postumele dinainte de 1876 există texte în care epitetele cumulate dau impresia unei imagistici abuzive: este momentul în care Eminescu folosește în mai mică măsură metafora, situându-se încă într-un stadiu mai puțin evoluat și urmând astfel tradiției scriitorilor din generația precedentă, la care cumularea epitetelor era una dintre trăsăturile esențiale ale limbajului poeziei: Iar peste pod / Trece *albă, dulce, mlădioasă, jună, / Albă,* ca neaua noaptea, păru-i *de aur / (...)* Zâna Miradoniz (P, 254); Câte ființe / (...) Unele *mândre, țanțoșe, regale, / Cu-ncoronată frunte – îmbrăcate / În purpură;* altele *dulci,* cu ochii / *Moi, mari, albaștri... albe* ca și crinul (P, 246); *Cochetă, lunecoasă, lingușitoare, rece, /* Cu viața-mi sfărâmată urâtul tău petrece (P, 414); *frumoasele, mari, odorantele* roade (P, 341).

Tendința către cumulul de epitete se manifestă și prin introducerea determinărilor suplimentare în spațiul unor sintagme care au ele însele funcție de epitet. Dezvoltarea determinării „obligatorii" atinge, în acest mod, limita maximă: Copilele din basmu, *cu ochii cu dulci raze / Cu părul negru coade, cu chipul dulce drag* (P, 244).

3.2.1.2. Perioada următoare din creația lui Eminescu se izolează, în ansamblu, printr-o deosebită frecvență a imaginii: indiferent la ce domeniu am apela pentru analiză, el se va caracteriza printr-o acumulare de mijloace expresive. În ceea ce privește epitetul, acesta cunoaște o maximă utilizare; este epoca „epitetului obligatoriu", cum o numește Tudor Vianu, în care pe lângă un substantiv e aproape obligatorie prezența unei determinări cu valoare de epitet. Creșterea rolului epitetului poate fi considerată, alături de alte particularități, o trăsătură romantică a poeziei din această perioadă.

Față de faza precedentă, Eminescu renunță acum la categoriile epitetelor ornante și generalizatoare, iar ca formă de expresie gramaticală dispar total epitetele gerunziale și aproape complet cele substantivale apoziționale; chiar specia epitetului adjectival, preponderentă numeric în primele poezii, lasă loc epitetului substantival, și în cadrul grupului verbal, celui adverbial.

În poemele romantice de mari dimensiuni, în care schema versificației se schimbă, iar versul scurt al majorității poeziilor din prima perioadă este înlocuit cu versul

lung, epitetului adjectival i se substituie o propoziție relativă cu funcție de epitet, construcție mai întinsă, pe care noile forme de versificație o permit[45]: ale râurilor ape, *ce sclipesc fugind în ropot (Călin);* Mii de fire viorie *ce cu raza încetează;* [gânduri] *Ce-au cuprins tot universul (Scrisoarea I);* Când vezi piatra *ce nu simte nici durerea și nici mila (Scrisoarea V).* După cum se observă, epitetul în cadrul frazei apare în spațiul mai larg al poemelor cu versul lung, vers care dă posibilitatea unor construcții mai libere, ele înseși alcătuite din determinări multiple.

Specifică poeziilor de după 1870 este crearea unor epitete bazate pe asocieri de elemente diferite semantic între ele. Tudor Vianu a arătat că inovația acestei perioade în domeniul epitetului o constituie asocierile dintre o realitate concretă și un epitet abstract, categorie numită de el *epitet evocativ: murmur duios de ape; să sune / Fermecat și dureros (Făt-Frumos din tei); Pe-un istovit și trist izvor (Te duci...); armonia / Codrului bătut de gânduri (Dorința).*

Când asocierile acestea iau forma unor asocieri *contrastive*, ele devin o formă de manifestare a antitezei romantice (frecventă în această perioadă și în structura poemelor) și dau naștere ***epitetului antitetic*** (formă a ***oximoronului***); determinarea intră în contrast semantic cu determinatul sau, alteori, cele două epitete ale aceluiași determinat se află între ele în opoziție: Ele sar în *bulgări fluizi (Călin);* Iar inima-i se împle / De un *farmec dureros (Povestea teiului);* Las' să mă uit în *ochii-ți ucizători de dulci (Strigoii);* Căci în priviri citeam o vecinicie / De-*ucigătoare visuri de plăcere (Iubind în taină); Suferință,* tu, *dureros de dulce (Odă);* Și nu e *blând* ca o poveste / *Amorul* meu cel *dureros* / Un *demon* sufletul tău este / Cu chip de marmură *frumos (Te duci);* în astă *moarte vie* (P, 383).

Caracteristică acestei perioade de maximă utilizare a epitetului este alterarea precisei demarcații față de alte figuri: sunt frecvente acum epitetele personificator, metaforic și sinestezic.

Epitetul personificator, care reprezintă încălcarea unei restricții selective în determinare, poate fi încadrat și el în seria asocierilor contrastive și apare după 1870: Iar în păr *înfiorate* / Or să-ți cadă *flori* de tei *(Dorința);* De departe-n văi coboară *tânguiosul glas de clopot...;* printre gratii *luna* moale / *Sfiicioasă și smerită* și-au vărsat razele sale (*Călin*); O toamnă care întârzie / Pe-un *istovit și trist izvor (Te duci...);* Era un *vis* misterios / *Și blând* din cale-afară *(S-a dus amorul...);* Lângă *lacul* care-n tremur *somnoros* și lin *se bate (Călin).*

În poezia de tinerețe, categoria epitetului personificator nu lipsea cu desăvârșire, dar era limitată la seria stereotipiilor, personificatoare doar prin accidentul asocierii; epitete stereotipe ca *blând, gingaș, trist* sau *palid* aveau sens de epitet personificator numai datorită asocierii în sintagmă cu un determinat inanimat: *Lutul palid*, fără suflet (P, 213); Pe-o *liră gingașă;* Prin *blânde notele* lirei (P, 258); Un mic liman, ce *raze blând respiră* (P, 362); Și *melancolic blând / Un glas de corn* (P, 386); *noaptea tristă* (P, 351).

În timiditatea construcției epitetului personificator Eminescu întâlnește generația precedentă, la care figura nu era nici foarte variată ca asociere sintagmatică, nici foarte frecventă. În evoluția poeziei eminesciene – de multe ori în aceleași contexte cu personificarea propriu-zisă, de care nu se deosebește decât sintactic – epitetul personificator își lărgește sfera semantică, depășind cadrul stereotipiilor asociative și complicându-se din punctul de vedere al expresiei sintactice. Este momentul în care și epitetul personificator devine o formă de manifestare a anumitor obsesii lexicale: *litere*

bătrâne, aerul bolnav (P, 348); *cărunții / Gigantici muri* (P, 363); Neclare sunt, *nebune, /* Acele-*nchipuiri* (P, 234); *Biserica*-n ruină / Stă *cuvioasă, tristă, pustie și bătrână (Melancolie);* Pătrunde *trist* cu *raze reci* (*Luceafărul);* sub înaltul, *vechiul salcâm (Sara pe deal);* buciumul *sună cu jale* (id.).

Totodată, epitetul individualizator ia forma unor inedite personificări: *Luna blândă* ține strajă (*Povestea teiului);* Și-i diamant *peonul, îndrăznețul* (P, 359); *Izvoare vii* din vase stau să salte (P, 382); *Ironică e ziua* ce **vesel te privește** / (...) *Ironică-i mișcarea* a florilor în vânt / (...) *Ironic e* **pământul – visternic de viețe** (P, 402).

Se observă că în ultimele exemple epitetul nu este liber de asocierea cu o altă figură, fie personificarea propriu-zisă (P, 382, 402), fie metafora personificatoare (P, 402).

O dublă determinare este implicată de construcția sintactică a epitetelor complexe din această perioadă, când epitetul personificator-adjectiv este determinat și printr-un adverb, cu funcție de complement al adjectivului, extras tot din sfera semantică a determinărilor personificatoare: mișcă *unda-i /* Cea **visător**-*bolnavă* (P, 351)

Ca și metafora propriu-zisă, ***epitetul metaforic*** presupune un proces de identificare între obiectul determinat și cel prin care se determină. De cele mai multe ori, epitetul metaforic se apropie de metaforele explicite, fiind exprimat – ca și determinatul – printr-un substantiv; sub *lumina ta fecioară (Scrisoarea I);* Voi urmați cu răpejune *cugetările regine (Epigonii);* O, ascultă numa-ncoace / Cum la vorbă mii de valuri stau cu *stelele proroace! (Scrisoarea IV).*

În afară de această formă, mai specială a epitetului apozițional, epitetul metaforic se mai exprimă și printr-un substantiv cu prepoziție: De treci *codri de aramă,* de departe vezi albind / Ș-auzi mândra glăsuire a *pădurii de argint (Călin).*

Domeniile semantice predilecte ale epitetului metaforic nu sunt numeroase. Se disting mai întâi, prin frecvență și prin varietatea asocierii lexicale, epitetele dintr-o sferă metaforică a „luminozității", care grupează și epitete fals cromatice, uneori sinestezice *(de aur, de argint, de aramă, de smarald, de coral, de diamant); buze de coral* (P, 178), *voce de aramă* (P, 213); *gene lungi de aur* (P, 240); *cântul ei de aur* (P, 219); *nor de-argint* (P, 218); *mâna-i argintoasă* (P, 253); *aburi de-argint* (P, 255); *Lumina-i de-argint* (P, 261); *Păr blond deschis, de aur și mătasă /* (...) Un *strai de-argint* strâns de-un *colan auros* (P, 240); Cu *flori de aur, de smarald* (P, 254); numai țes / Painjini *de smarald painjenișul /* Cel rar *de diamant* (P, 254).

Predilecția pentru contraste a romanticilor se manifestă, în sfera epitetului metaforic, prin determinările cu sens hiperbolic din sferele opuse ale „căldurii" și „răcelii" extreme (*de foc, de văpaie, fierbinte, de flăcări, de pară) / rece, de gheață, înghețat); Cărare de văpaie (Scrisoarea IV); viers* duios *de foc (Călin); ochii ei de foc* (P, 455); *vis dureros de foc* (P, 419); *limba ta de flăcări* (P, 368); *aripele de pară* (P, 361); *ochiu-ți fierbinte* (P, 232); *săgeat-arzătoare* (P, 256); / Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și *rece (Luceafărul); ochii tăi de gheață* (P, 381); *c-un rece ochi* de mort (P, 405).

Sensul superlativ pe care îl presupun explică și frecvența determinărilor metaforice de asemenea extreme, destinate a exprima figurativ ideea de „alb" și construite cu termeni alternativ selectați din seria sinonimică *zăpadă – nea – omăt,* la care se poate adăuga epitetul metaforic *de ceară; Mânuțe* albe *de omăt (Diana); brațe de zăpadă (Strigoii); corpuri de ninsori (Împărat și proletar); brațe de zăpadă* (P, 456); *picioare de zăpadă* (P, 365, 382); *picioare de omăt* (P, 254); *mâni de ceară* (P, 399);

Femeia? (...) / Cu *masca ei de ceară* (P, 401); cf. şi cumulul de epitete metaforice din aceeaşi categorie, în care epitetele succesive sunt aproape sinonime şi determină substantive aflate în relaţie de subordonare: Poţi ca să vezi *icoana **radioasă,*** / În *strai **de-argint*** a unui *elf **de nea!*** (P, 240).

Devin metaforice unele determinări frecvente mai ales cu alte valori la Eminescu, atunci când se asociază substantivelor abstracte; este vorba de epitete ca *negru* (fără sens cromatic), *adânc, amar* sau *dulce* (fără valoare sinestezică), *aspru, de aur* etc.: *Proza* asta *e amară (Scrisoarea IV); Negru-i gândul* (P, 431); *gândiri amare* (P, 223); *icoana trecutului* / E *zugrăvită aspru* (P, 223); *iubirea mea amară* (P, 415); Cu ochii tăi de-un *dulce,* puternic *vicleşug* (P, 404).

În sfârşit, mai poate fi identificată o sferă semantică a epitetului metaforic, realizată de asemenea ca formă de contrast între două extreme: *de înger – îngeresc – ceresc – înstelat / demonic: De înger suflet,* chipul de femeie (P, 347); *ochii*-ţi *cereşti* (P, 231, 219); [Fantome] Ducând *înstelata lor viaţă* / Prin ceaţă (P, 261); *cuvântul nimicirii* / Adânc, *demonic*-rece ce-n sufletu-mi trăieşte (P, 229).

Şi în cadrul epitetului metaforic apar construcţii complexe sintactic, în care epitetul mai comportă o determinare, de obicei tot cu valoare metaforică, sinestezică sau cromatică: *păru*-ţi *d-auree mătasă* (P, 231); Zâne *cu păr de aur roş* (P, 456); *Curg stele de-aur **dulci*** (P, 358); Şi desfăcut ţi-e părul în *valuri de-aur **moale*** (P, 346); Când *lanuri de-argint* **luciu** pe ţară se aştern (P, 243); *Corabiei apusene grea de gânduri / **Sinistre*** (P, 362).

Recunoaştem, în aceste realizări ale epitetului metaforic, trăsături ale limbajului poetic din epoci precedente lui Eminescu, în forme modificate şi cu sensuri noi. Sfera semantică „a focului", de exemplu – ca determinare metaforică sau ca metaforă propriu-zisă – fusese mult solicitată în opera Văcăreştilor sau a lui Conachi şi nu lipsea nici la poeţii primei generaţii romantice. La Eminescu dispare, însă, caracterul stereotip al determinărilor prin epitet, căci acestea nu mai sunt mereu asociate aceluiaşi substantiv determinat şi – pe de altă parte – nici nu se mai încadrează în construcţii sintactice simple (determinat + determinare). Aceeaşi este şi situaţia stereotipelor *dulce, amar, greu, negru* ori *aspru:* stereotipia, provenită în mare măsură din repetarea sintagmei (uneori sinestezică, alteori nu), este redusă prin asocierea epitetelor senzoriale la noţiuni abstracte sau la determinate inedite, ca şi prin intercalarea de determinări suplimentare în corpul epitetului dezvoltat[46].

Caracteristicile limbajului figurativ romantic pot fi urmărite în evoluţia epitetului eminescian de la poezia de tinereţe către epoca de maturitate. Se produce, în această evoluţie, trecerea de la clasicele epitete ornante, morale, generalizatoare, apreciative sau non-sinestezice către determinări cu caracter mai concret, de tipul epitetelor individualizatoare, fizice, evocative, contrastive şi sinestezice. Chiar în spaţiul epitetului metaforic ori al celui personificator se produc modificări: personificarea – clasicizantă – prin epitet îşi reduce caracterul stereotip, iar epitetului metaforic i se lărgeşte sfera de expresie pe multiple planuri (al exprimării prin clase gramaticale mai largi, al structurii sintactice şi al sferei semantice).

Sunt frecvente în această perioadă de bogăţie imagistică şi epitetele ***cromatice***, în special în seria de poezii publicate în 1876: *Călin, Lacul, Dorinţa, Crăiasa din poveşti.* Dacă în prima perioadă variaţia cromatică era redusă, limitată la tiparele clasicizante

impuse de limbajul curent al poeziei timpului, epitetele acopăr acum o gamă coloristică întinsă: *Lacul* codrilor *albastru / Nuferi galbeni* îl încarcă; / Tresărind în *cercuri albe* / El cutremură o barcă *(Lacul); Neguri albe, strălucite* / Naşte *luna argintie;* Ea se uită... *Păru-i galben,* / Fața ei lucesc în lună, / Iar în *ochii ei albaştri* / Toate basmele s-adună; *Trandafiri* aruncă *roşii (Crăiasa din poveşti).* La această variație cromatică, pe care n-a avut-o în primele poezii, Eminescu va renunța complet în ultima perioadă, de reclasicizare a expresiei.

Două categorii de epitete sunt mai puțin aşteptate în această perioadă de evoluție a limbajului poetic: epitetul ***pleonastic*** şi cel ***„impropriu"***[47]. Epitetul pleonastic este destinat, la Eminescu, expresiei superlative şi se realizează de multe ori cu elemente lexicale specifice în general figurației scriitorului (*sur, crud, etern, vânăt*): *rumene văpăi (Luceafărul); colb mărunt (Călin); umbră fină (Crăiasa din poveşti); fum vânăt (Făt-Frumos din tei); umbre uşoare; ceața sură* (P, 383); *cruda răutate* (P, 234); *spaimă crudă* (P, 394); *moartea cea eternă* (P, 403); *vânăta umbră* (P, 460). Chiar dacă, în exemplele de mai sus, caracterul pleonastic al epitetului nu este întotdeauna la fel de clar ca în poezia modernă, sensul superlativ al acestuia e evident.

La determinările prin epitet ***„impropriu"***, scriitorul ajunge uneori prin atracție semantică a contextului; alteori însă, epitetele insolite sau improprii contribuie, alături de alte procedee, la realizarea atmosferei de fast, de magie sau de vis a unora dintre poeme: *lianele albastre (Scrisoarea IV); Dulcea lor zădărnicie (Foaia veştedă); zăpada viorie (Călin); vremile-aurite / Ce mitele albastre* ni le şoptesc ades *(Împărat şi proletar);* Palatul plutea în *magie / Aurie* (P, 256); *lemnoasa mân*-a morții (P, 213); *cerul cel verde* (P, 354); Ridică colți înalți din *frânta mare* (P, 361); Din care cresc bogate-*ntunecoase / Ici roze negre,* colo flori albastre (P, 382); Iar fața ei frumoasă-i de-acea *albeață sură* (P, 456).

După 1878, epitetul este considerabil redus numeric; atunci când apare, se constată o preferință pentru epitetul *individualizator* (în opoziție cu cel generalizator din prima perioadă şi cu cel obligatoriu din a doua): Iambii suitori, troheii, *săltărețele dactile (Scrisoarea II);* Visul său se-nfiripează şi *se-ntinde vultureşte (Scrisoarea III);* Dând atâta întuneric *rotitorului talaz (Scrisoarea IV);* Şi poate că nici este loc (...) / Pentr-un atât de *sfânt noroc (S-a dus amorul...); comica-ne neputință* (P, 251); De muiereşti cuvinte şi *lunecoase sfaturi* (P, 405).

Reducerea numerică a epitetelor este evidentă în ultimele poezii antume: în *Când amintirile...* apar doar 4 epitete, în *Ce e amorul?* – 3, în *Şi dacă...* – un singur epitet (şi acela în grupul verbal). Eficiența epitetului creşte, astfel, prin scădere numerică; strofe întregi din ultimele poezii se desfăşoară fără intervenția epitetului. Atunci când apare, acesta este concentrat în pozițiile-cheie, la sfârşitul versului sau al strofei, ca o concluzie a dezvoltării lirice anterioare: Căci astăzi dacă mai ascult / Nimicurile-aceste, / Îmi pare-o *veche, de demult, / Poveste (Adio); Când ochii tăi,* tot încă *mari, / Se uită dulci şi galeşi?* (sfârşitul poeziei *Când amintirile...);* Să mi se pară cum că creşti / De cum răsare luna, / În umbra *dulcilor poveşti* / Din nopți o mie una (*S-a dus amorul...*).

3.2.2. Metonimia este figura pe care generația de la 1848 o cultivase fervent, ca pe o urmă a mentalității clasicizante, în permanentă alternare cu trăsăturile limbajului figurativ romantic. Chiar dacă înglobăm metonimiei şi **sinecdoca,** aşa cum o cere analiza

structurii semantice a celor doi tropi[48], se poate formula în legătură cu evoluția poeziei lui Eminescu o concluzie precisă: metonimia se menține la primele poezii, în care influența elementelor clasicizante ale liricii timpului se mai face simțită; seria metonimică, modificată în structura figurilor chiar de primele versuri ale lui Eminescu, este complet substituită de seria metaforică în evoluția limbajului figurativ al poetului. Asocierea prin contiguitate, presupusă de metonimie, ia forma aluziei mitologice, care trebuie înțeleasă în aceste texte ca o formă de sinecdocă sau, uneori, ca o formă mai specială de **antonomază** (substituirea unui nume comun printr-un nume propriu, devenit astfel generic). Aluzia mitologică, reminiscență clasicizantă dintr-un limbaj al epocii precedente în care acest procedeu era utilizat cu atâta frecvență, încât devenise la un moment dat o manieră obligatorie pentru poezie[49], substituie, în același timp, în primele versuri ale lui Eminescu și *personificarea*. Figurile din seria metonimică achiziționează astfel o structură mai complexă, care alunecă uneori spre seria opusă, cea metaforică, (prin intermediul metaforei personificatoare): Răspânde suflarea narciselor albe / Balsamu-i divin / Și *Chloris din roze își pune la salbe /* Pe fruntea-i de crin (*O călărire în zori); Ca Eol, ce zboară prin valuri și țipă /* Fugarul ușor / Nechează... (id.); *Îngerul iubirii, îngerul de pace, / Pe altarul Vestei tainic surâzând, / Ce pe Marte-n glorii să orbească-l face... (Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie).*

Ca funcție, antonomaza se apropie de metafora simbolică, uneori de sursă biblică la Eminescu: Știm a fi *strănepoții acelui vechi păcat, /* Ce seminția **Cain** în lume-o a creat (P, 366); Pentru-al lui cap ai înfruntat revolte / Și astăzi simți că *strângi la piept pe-o* **Iudă** (P, 395); Oricare vită șuie, oricare tont e-**Adamul** / *Vieței viitoare* (P, 403).

Apropierea metonimiei de metaforă, demonstrată prin studiul structurii semantice a celor două figuri[50], este vizibilă și în faptul că din metonimie se dezvoltă uneori metafora personificatoare: Sculați-vă! Căci anii trecutului se-nșiră, / În șiruri triumfale stindardul îl răsfiră, / **Căci Roma a-nviat; / Din nou prin glorii calcă cu fața înzeită** *(Junii corupți).*

Metonimia propriu-zisă este mai adesea manifestată sub forme generalizante: *Să mergem împreună, / Sub acel farmec* liniștit / *De lună (Adio);* Din ochi *i-am sărutat priviri șirete* (P, 360); *Cu gândiri și cu imagini / Înnegrit-am multe pagini* (P, 430).

Sinecdoca particularizantă are sfere restrânse de expresie; ea ia forma unor sinecdoce curente în limbă, al căror caracter poetic este mai puțin simțit: De ce să fiți voi *sclavii milioanelor nefaste* (*Împărat și proletar*); A vieții comedie *mișcată e de aur* (P, 402); Când *ochiul tău* cel mândru *străluce* în afară *(Nu mă înțelegi...).*

Într-o situație apropiată se află și o altă categorie a figurii, metonimiile stereotipizate ale limbajului poetic din toate epocile, pe care însă Eminescu le încadrează în contexte contrastante semantic sau le utilizează neașteptat în pasaje cu sens aforistic: Îți dau *catarg lângă catarg, /* Oștiri spre a străbate / Pământu-n lung și marea-n larg *(Luceafărul); De măști râzânde* lumea este plină (P, 384); să pot uita / *Fierea* cu care ei m-au adăpat / În lume (P, 268); eternitatea v-așteaptă *c-o cunună* (P, 368) – simbol metonimic curent.

Specifică primei faze din creația eminesciană este încadrarea metonimiei într-o figură de repetiție, unde sensul metonimic rezultă doar din context: *Cu glasul tău dulce tu raiu-mi deschizi, / Cu părul tău moale tu viața mi-o legi* (P, 231); Că de mult eu te-am

cătat / (...) **Lângă cântul** *de isvoare, / (...)* **Într-***a peşterii* **răcoare, / Într-***a nopţilor* **mister** (P, 217) – exemplu în care metonimia există numai datorită epitetelor inverse (*cântul isvoarelor, răcoarea peşterii, misterul nopţilor*).

Între sferele semantice din care se selectează metonimia, observăm revenirea seriei abastractelor *suflet – inimă* cu sens generalizat de „fiinţă umană": Trista-mi *inimă* pribeagă / Tot pe tine te-a iubit? (P, 218); Şi vrei *cu al meu suflet* tu numai să te joci (P, 425).

Cu valoare descriptivă mai pronunţată, apar metonimiile extrase din sfera cromatică sau a luminozităţii; în poemele postume (*Eco,* de ex.), metonimiile au această funcţie, dovedind printr-un argument în plus caracterul mai tradiţional al poeziei eminesciene din prima perioadă, dar şi o inovaţie care apropie metonimia de metaforă într-o măsură mai mare decât la oricare dintre predecesori: În umede *lanuri de-albastru ceresc* / Merg norii cu hainele creţe (P, 255); Doresc doar ca *în fundul mării* / Să mă ia cu sine-n serai, / *În nalte albastrele sale,* / Furtuna, copila de crai (P, 258); şi *în azur muiete* / Curg stele de-aur dulci şi-mprăştiete (P, 358); Închideţi ochii, căci păzească zeii / *L-a lor lucire* să te uiţi cu dor (P, 358).

Mai rar apare într-o asemenea descriere sinecdoca particularizantă, în care întregul are în text sensul restrâns al unui element component (*lună* cu sensul „lumină"): Mantaua lui neagră *în lună* s-a stins / De pare-o perdea în fereastă (...) / Pe stânci de bazalt / Stă calu-i înalt / Şi coama i-o înflă *în lună* / Furtună (P, 257).

Frecventă în antumele din perioada de maturitate este metonimia în care „obiectul" desemnat se substituie printr-o calitate a sa, sinecdocă generalizantă al cărei sens se apropie mult de metaforă: Dă orizon nemărginit / *Singurătăţii mării (Luceafărul);* Luntrea (...) / Şi încet înaintează în lovire de lopeţi, / Legănând atâta *farmec* şi atîtea *frumuseţi (Scrisoarea IV);* Când pluteşti pe mişcătoarea mărilor *singurătate (Scrisoarea I).*

3.2.3. Personificarea, cu care inaugurăm analiza seriei metaforice din cadrul figurilor semantice, are în poezia de dinainte de Eminescu funcţia pe care în evoluţia normală a figurilor a preluat-o apoi metafora: personificarea a fost prima formă în care s-a manifestat procesul de identificare, cerut în limbajul poetic modern de existenţa metaforei. Datorită, în parte, simplităţii semantice a asocierii pe care o presupune, personificarea constituise o figură predilectă a limbajului poetic românesc, un automatism de care nu erau dispensaţi nici unul dintre poeţii din generaţia de după 1830.

Una dintre formele personificării, în primele poezii ale lui Eminescu, preia această trăsătură, creând figuri aflate la limita dintre personificare şi antonomază (cf. şi exemplele de sub **3.2.2.**); Iar *Eco îşi râde* de blândele plângeri / De junii amanţi / Şi râul repetă... *(O călărire în zori* – sensul este „ecoul repetă"); Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie / *Tânără mireasă, mamă cu amor!; Cu focul albei Veste* aprinde al meu sân *(La Heliade).*

Altfel, în afara acestui manierism, personificarea apare rar în antumele din această perioadă; întâlnim câteva exemple în postumele de tinereţe, unde elemente ale cadrului natural sunt supuse mutaţiei inanimat-animat: Pe aripi de munte şi stânci de asfalt / *Castelul* se-nalţă, *se-ncruntă, / Şi creştetu-i negru, şi creştetu-i nalt* / De nouri şi ani *se-ncăruntă (Ondina);* Când *luna* prin nouri pe lume *veghează* / Când *fiece undă se-mbracă c-o rază, / Când cântă ai somnului ginii nătângi* / Tu tremuri şi plângi *(Când...);* Când vântul e-o taină, când *frunza e mută, / Misterul surâde* prin lumea tăcută (id.). Din antumele celei de a doua perioade, *Povestea codrului* este un bun exemplu

pentru aceste personificări încadrate într-o suită coerentă a viziunii infantile asupra elementelor naturale: *Împărat slăvit e codrul,* / Neamuri mii îi cresc sub poale / Toate înflorind din *mila / Codrului, Măriei Sale,* // (...) Împrejuru-i *are dame / Şi curteni* din neamul *Cerb. // Crainici, iepurii cei repezi,* / Purtători îi sunt de veşti, / *Filomele-i ţin orchestrul / Şi izvoare spun poveşti.* Tipul acesta de figuri se află, dealtfel, la limita dintre personificarea propriu-zisă şi *metafora personificatoare explicită.*

Dintre postume, *Miradoniz* (1872) cuprinde o amplă personificare a lunii, realizată într-un cumul de personificări propriu-zise, metafore personificatoare şi epitete de aceeaşi categorie: *Ea drumul ia* spre-acel castel. *Diadema-i / De diamante-n stele contopite* / Brilează-n noapte – tăriile negre / A domei se-nsenină – şi *ea intră* / În el. – *Columnele* ard sub clara ei de lumină / *Şi aruncă umbra* una-ntr-alta, / *Ea intră-n domă... stelele-o urmează. / (...) Insule sfinte / Se-nalţă-n* el ca scorburi de tămâie / *Copile sunt cu ochi rotunzi şi negri, / Cu flori de aur, de smarald – cu stânce* (P, 253–254).

După 1870, aceste forme ale personificării se extind, iar, pe de altă parte, se dezvoltă un tip de personificare independentă, rezultată din sensul verbului sau al determinărilor din cadrul grupului verbal: *Râul* sfânt *ne povesteşte cu-ale undelor lui gure (Egipetul); Lângă lacul* care-n tremur *somnoros şi lin se bate (Călin); Codrii se înfiorează de atâta frumuseţe, / Apele-ncreţesc* în tremur *străveziile lor feţe (Scrisoarea III); Vântul* (...) / Printre frunze *aiurează şoptirile-i* alene; *Frunzişului veşted* / Doar *vântul glas să-i dea (Nu voi mormânt bogat);* N-auzi cum *frunzele-n* poiană / *Şoptesc cu zgomotul de guri / Ce se sărută, se hârjoană (Diana).*

Ca în poezia generaţiei precedente, începând cu epoca premodernă – în care această figură de sursă clasicizantă fusese cultivată mult – personificarea operează mutaţia de sens între [– Animat] şi [+ Animat] ori între [– Personal] şi [+ Personal] în special în cazul elementelor decorului natural şi în pasaje descriptive. Se personifică, astfel, de multe ori în serie, toate componentele peisajului: *izvoarele, apele, lacul, pârâul, dumbrava, codrul, copacii, frunzele, vântul, noaptea, marea, luna, stelele* etc.:

Apele plâng (Sara pe deal); Eternelor *ape / (...) Cu braţe de valuri / S-ar atârna* de stânci – / *Şi murmură*-ntr-una *(Nu voi mormânt bogat);* Unde noaptea se trezeşte / *Glasul vechilor păduri (Lasă-ţi lumea); Okeanos se plânge* pe canaluri.../ *El numai-n veci e-n floarea tinereţii, / Miresei dulci i-ar da suflarea vieţii* / (...) *Preot rămas din a vechimii zile, / San Marc* sinistru miezul nopţii bate *(Veneţia);* Se leagăn *visătorii copaci* de chiparos / Cu frunza lor cea neagră *uitându-se în jos* (P, 443); Las' *vântul trist* prin arbori *să suspine* (P, 392); *Codri se plâng şi marea doarme-n* spasme (P, 362); *Norii roşesc* de ruşine şi *fug* iar *vântul se culcă* (P, 355); Când *stele se mir* (P, 214).

Se poate observa, chiar dintr-o asemenea serie de exemple sustrase contextului, că personificarea eminesciană are o funcţie lărgită faţă de figura clasicizantă. Peisajul natural nu rămâne o componentă decorativă şi exterioară în lirica lui Eminescu, iar această încadrare perfectă se datoreşte tocmai existenţei personificării ca figură centrală în textul unor poeme (cf., de ex., *Veneţia*, unde personificarea se manifestă în forme multiple, sau *Povestea codrului,* în care funcţia personificării este alta).

Personificarea abstractelor are o altă valoare, căci apropie – în contexte ample, compuse din serii coerente – expresia poetică de metaforă, contribuind la atmosfera de concretizare a mitului specifică poeziei eminesciene în poemele postume; *somnul, visul,*

moartea, uitarea, vremea (timpul), miază-noaptea sunt personificate în numeroase variante şi în largi contexte (cf. şi ex. *infra*, sub *metafora personificatoare); Uitarea le închide-n* scrin / *Cu mâna ei cea rece (S-a dus amorul); Timpul mort şi-ntinde trupul* şi devine vecinicie *(Scrisoarea I);* dar *visuri / Sunt ale somnului făpturi: / A nopţii minte le scorneşte, / Le spun a nopţii negre guri* (P, 431); *Şi somnul, frate-al nopţii, cu ochii plini d-eres,* / Prin regia gândirii nefiinţate trece / *Şi moaie*-n lac de visuri *aripa lui* cea rece (P, 434); În *turnul vechi de piatră, cu inima de-aramă / Se zbate miazănoaptea* (id.); Acelaşi şir de patimi *s-a tors şi s-a retors, / De mânile uscate a vremii-mbătrânite* (id.): O, *moarte, dulce-amică – sub mantia ta largă / Acoperi* fericiţii (P, 402).

Sensul metaforic al exemplelor de mai sus demonstrează tendinţa personificării eminesciene de a estompa limita faţă de metaforă, prin apariţia metaforei personificatoare în cea mai simplă formă sintactică, metafora coalescentă.

3.2.4. Comparaţia îşi menţine, în primele poezii, atât caracterul retoric şi clasicizant pe care-l avusese la toţi poeţii din epoca precedentă, cât şi stereotipia şi convenţionalismul comparaţiilor poeziei populare, receptată, eventual, tot prin sursa cultă a poeţilor din epoca 1848[51].

Clasicismul figurii este evident, mai întâi, prin sursa sa livrescă sau mitologică: (*Astfel îţi e cântarea,* bătrâne Heliade / *Cum curge profeţia unei Ieremiade – La Heliade)* şi în al doilea rând, prin sensul abstract al comparantului; asocierile care duc la comparaţie au un caracter generalizator: *frunte senină / Ca şi gândirea lui Dumnezeu (Amicului F.I.);* Totul tace, căci *durerea este mută ca un gând (La moartea principelui Ştirbey); ochi-ţi negri*... două stele / *Mari, profunzi ca vecinicia şi ca sufletu-ţi senin (De ce să mori tu?).* În toate exemplele de mai sus elementul comparat este un substantiv concret *(frunte, ochi),* iar comparantul un nume dintr-o sferă semantică foarte abstractă *(gând, vecinicie, suflet).*

Retorică este reluarea comparaţiei într-o construcţie în lanţ, iar această trăsătură se înscrie ca o particularitate a retorismului: Căci *te iubesc* copilă *ca zeul nemurirea, / ca preotul altarul, ca spaima un azil, / Ca sceptrul mâna blândă, ca vulturul mărirea, / Ca visul pe-un copil (Amorul unei marmure);* Căci *vorba* voastră sună *ca plâns la cununie, / Ca cobea ce îngână un cânt de veselie, / Ca râsul la mormânt (Junii corupţi).*

Amploarea comparaţiei nu are întotdeauma ca efect o formă de retorism; nu numai repetiţia lărgeşte comparaţia, ci şi o sumă de determinări, derivate din comparant, se adaugă şi îi extind sfera; de multe ori, elementele intrate în structura unor astfel de figuri sunt incompatibile sau contrastante, în orice caz inedite: *Ca a nopţii poezie, / Cu-ntunericul talar, / Când se-mbină, se mlădie / C-un glas tainic, lin, amar,* / Tu, cântare întrupată / De-al aplauzelor flor, / Apărând divinizată, / Răpişi sufletu-mi în dor (*La o artistă);* Şi din chinuri ce mă-neacă, / Eu sorb mirul cel curat / *Cum o lebădă se pleacă, / Bând din lacul îngheţat (Ondina);* Numai poetul, / *Ca pasări ce zboară / Deasupra valurilor, / Trece peste nemărginirea timpului: / În ramurile gândului, / În sfintele lunci, / Unde pasări ca el / Se-ntrec în cântări. (Numai poetul).*

Comparaţia are o apariţie constantă în toate perioadele poeziei lui Eminescu; se pot, însă, constata unele diferenţe de structură în sintaxa figurii.

Comparaţia în lanţ este mult mai rară, de exemplu, pe măsură ce se înaintează în timp, iar termenii săi se reduc considerabil numeric, deşi nu dispare complet dezvoltarea

ideii şi a determinărilor: – când *a mea iubire e-atâta de curată, / Ca aura de care tu eşti împresurată, / Ca setea ursitoare ce-o au după olaltă / Lumina de-ntunerec şi marmura de daltă (Nu mă înțelegi).*

Amintim, în continuare, câteva dintre posibilitățile de combinare a domeniilor semantice în cadrul comparației, pornind de la trăsăturile de sens [Concret] / [Abstract].

(a) [Concret] → [Abstract]: comparațiile abstractizante sunt specifice pentru perioada de tinerețe, dar caracterul abstract al comparantului nu se modifică total nici în opera de maturitate. Acest tip întruneşte figurile *dirijate* către domeniul abstract. Comparantul poate fi o noțiune, numele unei acțiuni sau o totalizare de obiecte, cu sens global mai apropiat de abstract decât de cumulul concret: În ochii mei acuma *nimic* nu are preț / *Ca taina* ce ascunde a tale frumuseți *(Nu mă înțelegi);* Ea [luna] rupe câte-o *floare şi-o aruncă /* Jos pe pământ *ca pe-o gândire* de-aur (P, 253); Se-ndoaie *talia-i* în albă haină / *Parcă-i* o timidă a nopții *taină* (P, 257).

Ca şi în structura semantică a metaforei (*infra,* **3.2.4.3.**), comparantul se selectează dintr-o sferă limitată semantic la câteva abstracte; cele mai frecvente în această categorie sunt substantivele *gând(ire) – vis – somn; frunte* senină, / **Ca** şi **gândirea** lui Dumnezeu (*Amicului F.I.);* Şi de la creştet pân-la poale / *Pluteşti* **ca visul** de uşor *(Atât de fragedă);* Ca să te văd venind – **ca-n vis,** *aşa vii! (Sonete, III); Braț molatic* **ca gândirea** *unui împărat poet (Venere şi Madonă); şi dealuri, vale /* În juru-i *fug* **ca visuri** *(Strigoii);* Ca *lumea ş-a ei chipuri să-mi pară* ***vis*** *deşert* (P, 405); *se arată, / Încet,* sub văl, *un chip* **ca-n somn** (P, 432).

De multe ori, comparantul nu este propriu-zis un termen abstract, ci extras din zona fabulosului sau miticului: *Un chip* de-a pururi adorat / *Cum* nu mai au perechi / *Acele zâne ce străbat / Din timpurile vechi (Pe lângă plopii fără soț); Ş-o să-mi răsai ca o icoană / A pururi verginei Marii (Atât de fragedă...); Ochii* adânci *ca două basme-arabe* (P, 382); Aveam *o muză,* ea era *frumoasă, / Cum numa-n vis* o dată-n viața ta / *Poți ca să vezi icoana radioasă, / În strai de-argint a unui elf de nea!* (P, 240).

În acest tip de comparație abstractizantă, contrastul care ar rezulta din asocierea cu comparantul abstract este redus prin apartenența incertă a *comparatului* la domeniul concretului: *Ființe nevăzute,* cari *sunt /* Deşi *trec nesimțite ca şi vremea* (P, 246).

(b) [Abstract] → [Abstract]: asocierea în comparație a două elemente lexicale aparținând domeniului abstract constituie o structură puțin reprezentată chiar în paginile filozofice ale poemelor eminesciene, căci presupune o transpoziție semantică nespecifică perioadei romantice: Azi, când a mea *iubire e-atâta de curată / Ca farmecul* de care tu eşti împresurată / *Ca setea cea eternă* ce-o au după olaltă / Lumina de-ntunerec şi marmura de daltă *(Nu mă înțelegi...);* E un *adânc asemene / Uitării* celei oarbe (*Luceafărul).* De aceea, rar pot fi identificate astfel de comparații (în special în antume), iar structura lor semantică este întotdeauna interpretabilă: de multe ori nu e vorba de abstracte propriu-zise, ci de termeni aparținând zonei fantasticului ori miraculosului: *O, eşti frumos cum numa-n vis / Un înger (Un demon) se arată (Luceafărul); Şi blândă ca un înger* de-ai fi cântat în psalme (P, 405); Priveşte astă *viață ca pas spre mântuire, / Ocazie durerei, o lungă adormire* (P, 402); *Copile dulci ca îngerii* (P, 257); *Fantome / (...) Ca îngerii albe şi pure – /* Prin gene de nor / *Ca visuri strecor* (P, 261). Uneori, asocierea a două abstracte opuse ca sens reprezintă o sursă pentru oximoron: Ce verşi în noi *durerea ca balsamul ceresc* (P, 220).

Specific, însă, pentru perioada de maximă influență romantică este caracterul concret al elementelor lexicale care intră în componența figurilor; observația este valabilă, în egală măsură, pentru comparație și pentru metaforă.

În cazul comparației, comparantul concret apare în două tipuri diverse.

(c) [Abstract] → [Concret]: concretizare a noțiunilor abstracte, această categorie întrunește comparațiile *sensibilizatoare: Trecut-au anii ca nori lungi* pe șesuri *(Trecut-au anii...);* Căci *a voastre vieți* cu toate *sunt ca undele ce curg (Scrisoarea IV); viața*-ntreagă, / *Ca și iedera de-un arbor, de-o idee i se leagă (Scrisoarea I);* Copii nimicniciei, / Nefericiri zvârlite în brazdele veciei, / *Ca repedea rotire a undelor albastre / Gândirea noastră,* spuma zădărniciei noastre (P, 548); Și nu e *blând ca o poveste / Amorul* meu cel dureros *(Te duci); Turma visurilor* mele *eu le pasc ca oi de aur (Memento mori).*

Cele mai abstracte și mai generale substantive sunt echivalate, prin intermediul comparației, cu elemente concrete, plasticizante sau descriptive (*sufletul, durerea, gândirea, visul, viața, vremea).* Funcția specifică a comparației, aceea de a sensibiliza spiritualul[52], este deci atinsă de Eminescu nu prin comparațiile abstractizante ale primelor poezii, ci abia în perioada de expansiune figurativă romantică: Și *sufletu-ne*-n tremur, *ca marea se așterne / Tăiat fiind de nava durerilor eterne* (P, 366); *Ca valurile mărei* ce-n sânu-i se frământă / (...) *Așa durerea* sparge o țară și s-avântă (P, 219); *Dintre chinuri* ce mă-neacă / *Eu sorbeam mirul curat, / Cum o lebădă se pleacă / Bând din lacul înghețat* (P, 236); O, te-nsenină *întuneric rece / Al vremei. Înflorește*-n neagra-ți / Speluncă umedă *ca și ebenul cel topit* (P, 246); *Viața mea-i ca lanul de otavă* (P, 361); *A lumii visuri* eu *ca flori le leg* (P, 390).

Uneori, în aceste situații comparația nu este liberă de metaforă, ea realizându-se sub forma comparației metaforice, în care unul din termeni formează el însuși metaforă (*nava durerilor eterne, întuneric rece al vremii).*

(d) [Concret] → [Concret]: cea mai frecventă și cea mai puțin spectaculoasă asociere din cadrul comparației întrunește elemente ale domeniului semantic concret atât la comparat, cât și la comparant. Această predominare absolută a concretului imaginii este, la Eminescu, de sursă romantică și câștigă teren asupra comparațiilor abstractizante în perioada de după 1876: Mi-aduc aminte ceasul când te-am văzut întâi, / *Ca marmura de albă,* cu mâni subțiri și reci *(Sarmis); Pluteai ca o ușoară crăiasă din povești* (id.); Pe un deal *răsare luna ca o vatră de jeratic (Călin); Tâmpla bate liniștită ca o umbră viorie* (id.); O, tu crai cu *barba-n noduri ca și câlții* când nu-i perii (id.); *Cum vânătoru-ntinde-n crâng / La păsărele lațul, / Când ți-oi întinde brațul stâng / Să mă cuprinzi cu brațul (Luceafărul); Ca-n țintirim tăcere e-n cetate (Veneția); Ca și frunzele de toamnă* toate *stelele-au pierit (Scrisoarea I).*

Categoria cuprinde și ***comparațiile sinestezice,*** realizate prin echivalarea unor termeni aparținând la domenii senzoriale diferite: Ei cer să cânt... durerea mea adâncă / S-o lustruiesc în *rime și-n cadențe / Dulci ca lumina lunei* primăvara (P, 262); *Și mâna asta dulce, ca floarea cea de crin* (P, 412); *Perdelele-i păreau muiate-n soare* (P, 379).

Abuzul de imagini duce, în aceeași perioadă, la comparații – în lanț – hiperbolice, dar limitate la domensiul concret: Păduri cărora *florile / Ca arborii-s de mari. Roze ca sorii, / Și crini, ca urnele antice de argint, / (...) Ca stelele sunt musculițele* prin frunze (P, 252); Aș stinge în grămadă sistemele solare / Și-*n ăst mormânt te-aș pune ca pe-un*

mărgăritar (P, 457); Şi la a ta ivire *părere-ar ziua noapte* (P, 457). Alteori, comparaţia – fără a se constitui într-o secvenţă de tipul repetiţiei – este dezvoltată în ambii săi termeni până la realizarea unor ample *contexte comparative:* **Cum** *negustorii din Constantinopol / Întind în piaţă diferite mărfuri, /* Să ieie ochii la efenzi şi popol, // **Astfel** *la clăi de vorbe eu fac vârfuri / De rime splendizi* (P, 359).

Tot în categoria asocierilor din cadrul domeniului semantic concret se înscriu comparaţiile stereotipe, limitate în majoritatea cazurilor la poezia dinainte de 1870, dar mult mai frecvente în postume: *Mâinile*-i mici, *ca doi crini albi* (P, 267); *copilă* dulce-înaltă, / *Subţire ca-ntruparea unui crin* (P, 267); *o pulbere mai albă / Ca-argintul* (P, 267); *neaua albă, ca argint* (P, 266); *Păru-i ca aurul* (P, 257); *Părul lucea ca auru*-n lumină (P, 240); *Sâni* dulci *şi albi ca neaua cea curată* (P, 240); [ochii] *strălucesc ca stelele* focoase (P, 234); *treci* frumoasă, / *Ca marmura de albă* (P, 346); *atlas alb ca neaua* (P, 357); *Ca marmura-i de albă a ta faţă* (P, 393); [femeia] spuneţi că-i *ca omătul* din proaspăt abia nins (P, 412); *Ca marmura de albă cu faţa ta răsari* (P, 425). Comparantul este, în astfel de construcţii, destul de limitat: *ca neaua, ca omătul, ca marmura, ca un crin* etc., iar efectul comparaţiei tinde către materializarea uneia dintre determinările obsesive din poezia lui Eminescu, *albul.* Se observă, pe de altă parte, că stereotipia comparaţiei este uneori atenuată prin introducerea unei determinări cu funcţie de epitet la comparant (*crini albi, auru-n lumină, neaua cea curată, stelele focoase*) sau prin combinarea cu o construcţie metaforică (*femeia...-i ca omătul... abia nins).*

În aceeaşi linie cu epitetul care nu conţine, de fapt, o determinare (cf. Pentru că-n toat-a ei făptură / E-un *„nu ştiu cum"* şi-un *„nu ştiu ce"),* se înscrie comparaţia care refuză procesul comparării, al cărei determinant este total neprecizat: *Şi tu zâmbeai, c-un zâmbet cum e numai al tău /* Nu te-a văzut nimeni *cum te văzusem eu (Sarmis).*

Forma canonică a comparaţiei[53] (cu adverbele comparative *cum, ca, precum*) nu mai este, în perioada aceasta, singura posibilă: comparaţia devine propoziţie, iar ideea esenţială a figurii decurge din sensul verbului predicativ (*a părea, a se asemăna* etc.). Între aceste verbe, *a apărea,* de exemplu, are un sens „subiectiv" în comparaţie cu mai neutrul *a fi,* ceea ce atribuie figurii o nouă funcţie – aceea de a sugera asupra lumii descrise o viziune proprie autorului, modificată faţă de realitatea obiectivă: Unde-ajung, **par** *văruite zid, podele, ca de cridă (Călin* – „razele lunii"); *iarba* **pare** *de omăt* (id.); O, arată-mi-te iară-n haină *lungă de mătasă / Care* **pare** *încărcată de o pulbere-argintoasă (Scrisoarea IV);* Atât de fragedă **te-asameni** / *Cu floarea albă de cireş (Atât de fragedă);* În ele *crinii mari* **întrec** *ivoriul* (P, 364); Şi totuşi când pe dânsa cu ţărnă-a coperit-o / **Părea** *că lumea-i neagră* (P, 413); *Cu sori* **pare** *plouată urbea-antică* (P, 363); Arată-te-n *haina de albă mătasă, / Ce* **pare**-*ncărcată c-o brum-argintoasă* (P, 460). Rezultă, din sensul comparativ al verbului, o identificare *atenuată,* plasată în spaţiul comparaţiei, dar apropiată în esenţă de identificarea pe care o constituie metafora. Uneori, în formă dezvoltată, comparaţia realizează o combinaţie între forma canonică şi valoarea comparativă a verbului: Şi că nu-i cere drept jertfă pe-un altar înalt să moară, / *Precum* în vechimea sfântă se junghiau odinioară / Virginile ce stătură sculptorilor de modele, / *Când tăiau în marmor chipul unei zâne după ele (Scrisoarea V).*

În antumele ultime, frecvenţa comparaţiei scade considerabil: determinarea prea concretă pe care figura o impune limbajului poetic nu mai corespunde tonului general abstract şi cu imagini rarefiate al poeziilor din această perioadă.

3.2.5. Metafora[54]

3.2.5.1. Inovația pe care limbajul poetic eminescian o produce față de epoca precedentă stă, înainte de toate, în structura metaforei.

Primele poezii mai au încă reminiscențe din modelul de construcție al metaforei în poezia paşoptistă; o astfel de continuare este forma – exclusivă deocamdată – a metaforei explicite (coalescente), cu ambii termeni, cel metaforizat şi cel metaforic, prezenți: *Tu eşti cântărilor sororă gemene (Ondina); Am fost vultur pe o stâncă, / Sunt o cruce pe-un mormânt* (id.).

Ca şi comparația, metafora se dezvoltă, însă, în înşiruiri largi, într-un mod care nu mai apăruse până atunci în poezia românească: Dar, *eu nu-s,* copilă, *decât un amor / Ce arde-n o inimă jună, / Un glas de pe buze aprinse de dor, / O minte pustie, nebună (Ondina);* Şi-aş pune *soarta lumii pe buza-ți purpurie, / Aş pune lege lumii râzândul tău delir (Amorul unei marmure); A tale cânturi,* palide bard / Cu fruntea-n laur, / *Sunt stele-eterne* ce-n ceruri ard / Cu raze de-aur *(Mureşanu).*

Se remarcă, în construcția acestor ***metafore explicite***, faptul că cel puțin unul dintre cei doi termeni este abstract. Această tendință spre construcția figurii cu un component abstract se menține în tot cursul poeziei lui Eminescu: Ş-atunci *Memfis* se înalță, *argintos gând al pustiei (Egipetul); Al vieții vis de aur* ca un fulger, ca o clipă-i (*Călin* – unde această metaforă surprinde într-o poezie ale cărei imagini au în ansamblu un caracter deosebit de concret).

După 1870, alături de comparație, metafora înregistrează o creştere a caracterului concret al termenilor componenți (semnificativ este, pentru sfera semantică din care se extrage, termenul *metaforic*, şi nu cel metaforizat); observația e valabilă atât pentru epitetul metaforic, cât şi pentru metafora propriu-zisă: cu *păr de aur* moale (*Strigoii); Stoluri, stoluri trec prin minte /* Dulci *iluzii. Amintiri / Țârâiesc* încet ca greieri *(Singurătate).* Metaforele explicite din această sferă semantică dau, uneori, poeziei lui Eminescu, prin înlănțuirea lor într-o serie coerentă ca sens, caracterul unei suite de exprimări aforistice, care materializează o anumită viziune, proprie, asupra existenței, formulată în metafora finală a seriei: *O raclă mare-i lumea. Stele-s cuie / Bătute-n ea şi soarele-i fereasta / La* **temnița vieții** *(Demonism).*

Tot în această a doua perioadă câştigă teren formele mai complexe de metaforă, cele care presupun un grad mai ridicat de abstractizare, ***metaforele implicite***, atât cele cu termenul metaforic concret, cât şi cele abstracte: Şi *străveziul demon* prin aer când să treacă / Atinge-ncet arama cu zimții-aripei sale *(Melancolie)*; Să treacă lin prin vânt / *Atotştiutoarea;* Reverse dulci scântei / *Atotştiutoarea (Nu voi mormânt bogat).* Varietatea metaforelor lunii a fost deosebită în poezia lui Eminescu; semnificativă este o realizare metaforică lărgită, dintr-o sferă semantică delimitată cu oarecare precizie, în *Melancolie.* Poezia se deschide cu o metaforă: Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă / Prin care trece, albă, *regina nopții moartă.* Implicația inițială se dezvoltă, în versurile următoare, într-o serie metaforică alcătuită din coalescențe şi implicații (*mormânt albastru,* „cerul"; *pânze argintie* „norii"; *mausoleu-ți mândru, al cerurilor arc*), iar metafora personificatoare reapare, cu un alt termen metaforic, extras din aceeaşi sferă semantică cu primul (de fapt, sinonim cu acesta):

O dormi, o dormi în pace printre făclii o mie
Şi în *mormînt albastru* şi-n *pînze argintie,*
În mausoleu-ţi mîndru, al cerurilor arc,
Tu adorat şi dulce **al nopţilor monarc.**

Metaforele explicite nu dispar, deci, în poeziile din ultima perioadă; prin intermediul celor doi termeni, prezenţi în text, se realizează la Eminescu asocieri inedite, uneori contrastive, între domeniile semantice ale abstractului şi concretului sau între elemente ale căror sensuri denotative sunt incompatibile (v., de exemplu, asocierea *stele – strungă*): Nilul mişc-a lui legendă şi *oglinda-i* galben-clară / Către marea liniştită ce îneacă al lui dor; / Se-nserează... Nilul doarme şi *ies stelele din strungă (Egipetul); În cuibar rotind de ape* peste care *luna zace (Călin); Un stol de gânduri* aspre trecu peste-a lui frunte *(Strigoii).*

Caracterul concret al termenilor metaforei (către care ea se dirijează) schimbă uneori sensul asocierii, în care termenii metaforizaţi sunt, denotativ, numai noţiuni abstracte: Pe când *luna, scut de aur,* străluceşte prin alee (*Scrisoarea V);* Voi fi supus duioasei, nemaisimţitei munci, / *C-o oaste de imagini să te iubesc* şi-atunci? (*Nu mă înţelegi,* varianta 1882).

3.2.5.2. O analiză a domeniilor semantice din care se selectează metafora în diverse etape ale poeziei eminesciene relevă una dintre coordonatele esenţiale în evoluţia limbajului figurativ. Ca şi în descrierea comparaţiei, clasificarea metaforelor (implicite şi explicite) în funcţie de sursa lor concretă ori abstractă va constitui o primă etapă. Încercăm să stabilim, totodată, sferele semantice predilecte ale metaforei eminesciene[55]: metaforele *cosmice, astrale, conceptuale, naturale (*decorative), *mitologice şi fabuloase* etc.; într-o categorie aparte se situează metaforele *personificatoare, sinestezice şi contrastive* (în oximoron), asocieri între domenii caracterizate prin trăsături semantice contradictorii sau incompatibile în afara limbajului poetic.

Principalele asocieri în structura metaforică sunt:

(a) [Abstract] → [Concret]: Funcţia concretizatoare a metaforei este mai evidentă în transpunerile *dirijate* către domeniul concret, cu termenul metaforizat aparţinând unei sfere semantice abstracte. Metafora concretizează, la Eminescu, substantive abstracte sau substantive având un sens foarte general (uneori şi colectiv): *misterul, adevărul, veciatimpul-vremea, moartea, viaţa, lumea, gândul-gândirea, visul, sufletul, scrierile-cânturile.* Termenul metaforic cu care se asociază conceptele abstracte este, de obicei, selectat dintr-un domeniu semantic foarte concret, cel mai adesea aparţinând sferei naturale imediat înconjurătoare: *ladă, brazdă, hambar, snop, pleavă, recoltă; râu, izvor, val, lac, undă, spumă, furtună; turmă, stol; floare, foaie* etc.; Iar timpul creşte-n urma mea... *mă-ntunec! (Trecut-au anii); În lanţuri de imagini* duiosul *vis să-l ferec (Nu mă înţelegi...);* Chiar *moartea* însăşi *e-o* părere / *Şi un visternic de vieţi (Cu mâne zilele-ţi adaogi...); Stoluri, stoluri* trec prin minte / Dulci *iluzii (Singurătate);* puterea care toarce / *Al vremii fir* (P, 224); *ţese haina vremei* (P, 369); Acelaşi *şir de patimi* (P, 434); *torci al vremii fir* (P, 435); Sunt *undele de timp* (P, 223); Căci *lumea* e locaşul pătimirei: / Un chin e *valu-i, iar gândul spuma* (P, 391); Pe *valurile vremii; lac de visuri* (P, 434); Şi *vânt şi pleavă sunt* a tale *scrieri* (P, 397); *un stol de negre gânduri;* Uitarea mână-n noapte *a visurilor turme* (P, 417); *furtuna vieţii tale* (P, 395); Zadarnic *paiul sec al minţii-l trieri* (P, 397); *viermele-ndoielii* (P, 396); *viermele vieţii* (P, 405).

Coerente semantic, înregistrăm în această categorie serii metaforice: *O ladă este lumea* cu vechi buclucuri – *ceriul / De stele* şi comedii *vă este un hambar* (P, 368); *Secerătorul* tău l-ai pus la trudă / Şi *snopi de vieţe sunt a lui recolte* (P, 395).

Mai rar, metaforele asociază abstracţiunea cu sfera semantică a unor termeni culturali; rezultă metafore-clişeu, curente în limbajul poetic al tuturor literaturilor (*scenă-comedie; săgeată-venin*). *Demonul lumii*-acestei – *comedia-i* bizară (P, 367); *Săgeata doar a crudului amor / (...)* Şi simt *veninul* pătrunzând adânc (P, 398); *Comediantă veche ca lumea-comedie* / Ea joacă azi (P, 401); *A vieţii comedie* mişcată e de aur / Când *scena astei vieţe* e-al mântuirei faur (P,402).

(b) [Concret] → [Concret]: În spaţiul domeniului semantic al concretului, jocul metaforic este extrem de variat. În această categorie se înregistrează tipurile metaforice mai deosebite, situate la limită cu alte figuri sau bazate pe asocieri inedite: metafora personificatoare şi metafora sinestezică (v. *infra*, **3.2.5.3** şi **3.2.5.4.**)

Uneori, asocierea metaforică are, în domeniul concret, funcţie fantastic-descriptivă, realizând mutaţii de sens între sfera elementelor naturale, decorative, şi zone care aparţin culturii, arhitecturii sau picturii, deci prin definiţie artificiale ori aflate în legătură cu activităţile umane. Zonele amintite sunt suficient de distanţate semantic pentru ca efectul asocierii metaforice să fie frapant: Pe *mişcătoarele cărări* / Corăbii negre duce *(Luceafărul);* Dând atâta întuneric *rotitorului talaz (Scrisoarea IV);* În *halele-albastre – 'nstelatele bolţi* – / Te uiţi prin *coloane de nouri* (P, 261); Iar *roua curge în briliante* umezi (P, 381); Şi *colţuroasa-i roşie coronă, / De fulger împietrit* (P, 248); Jos *lacul se-ncreţise / Sub purpură* târzie (P, 452); *Un munte e poartă şi streşini păduri / Şi scările-s dealuri* (P, 462).

Tranziţia se poate face de la determinate din sfera umană direct la determinări din sfera elementelor naturale: Iar *ochii albaştri, mari lacrimi a mării* (P, 460).

Alteori, funcţia unor metafore concrete – în special implicaţii – este eufemistică, iar asocierea nu se mai produce între zone distante semantic, pentru ca metafora să fie accesibilă: Mai bine *ochiu*-mi moartea *să mi-l sece* (P, 391); Spre *casa cea din patru scânduri* plec (P, 398). Eufemismul evită aproape întotdeauna aceeaşi sferă semantică – „a morţii".

Metafora-imprecaţie, nu foarte frecventă, este limitată de asemenea la domeniile concretului, atât pentru termenul metaforizat, cât şi pentru cel metaforic: Ş-aceste *mărfuri fade, uşurele, / (...)* Pretind a fi pe cerul ţării: *stele* (P, 398); [Pământ,] De ce ne-arăţi că adorarăm / *Un vas de lut, un sac de viermi?* (P, 417).

(c) [Concret] → [Abstract]: Metafora abstractizantă este slab reprezentată; termenul metaforic vizat este de cele mai multe ori constituit de aceleaşi câteva substantive-noţiuni: *gând, mister, vis, vrajă, sete* „aspiraţie". Cele mai multe dintre metaforele stereotipe (adesea explicite) ale perioadei de maturitate se încadrează acestei transpuneri semantice: O, *om, oglind-a lumei* cu capul şui şi sec (P, 367); [Femeia] *A visurilor proprii* eternă *jucărie* (P, 401); dulce *a ochilor* tăi *vrajă* (P, 405); O strâns-*îmbrăţişare* / – *Vis dureros de foc* (P, 419); adânca *sete a formelor perfecte* (P, 427); Ş-atunci *Memphis* se înalţă – argintos *gând al pustiei (Memento mori); El zboară – gând* purtat de dor *(Luceafărul).*

Simetria accentuează uneori caracterul aforistic al formulărilor metaforice: Tu, *blond noroc al unui vis* deşert, / Tu *visul blond unui noroc* ce nu e (P, 389).

Metaforele abstractizante sunt câteodată limitate la stereotipele metafore biblice, completate într-o serie dezvoltată demonstrativ-didactic: *Preoţi* cu crucea-n frunte, *visternici de mistere / Voi sunteţi sarea lumei,* formaţi *inima ei* (P, 368).

(d) [Abstract] → [Abstract]: Jocul metaforic al abstracţiunilor se realizează cel mai bine în metaforele acestei categorii, iar puterea lor expresivă este unică: O, *moarte! (...) / Ce umbră eşti vieţii, o umbră de ocară* (P, 403); Nimic să nu s-audă de *umbra vieţii* mele (P, 406); Zadarnica mea *minte de visuri e o schele* (P, 406); *Al gândurilor* visătorul *chaos* (P, 454).

Nu lipsesc nici în această categorie metaforică eufemismele: *Din noaptea vecinicei uitări* / În care toate curg *(Din noaptea...);* De-oi adormi curând / *În noaptea uitării (De-oi adormi);* Cum oare *din noianul de neguri* să te rump *(Din valurile vremii); Şi-n stingerea eternă* dispar fără de urmă! (*Rugăciunea unui dac); *Când tu te pierzi în *zarea eternei dimineţi (De câte ori, iubito...); Că vis al morţii-eterne e viaţa lumii-ntregi (Împărat şi proletar);* Să-ngăduie intrarea-mi în *vecinicul repaos* (P, 405); Şi mintea mea în *noaptea de veci va fi apus* (P, 418). Totalitatea trăsăturilor semantice abstracte, prezente atât la termenul substituit, cât şi la cel care substituie, este uneori accidentată de apariţia unor metafore *verbale* personificatoare; ele atenuează expresia aforistică pe care astfel de transpuneri metaforice o implică: Când palida *gândire prin ţara morţii* ***trece*** */* Şi moaie-n *visuri de-aur* aripa ei cea rece (P, 223).

În afară de încadrarea metaforelor eminesciene în zonele semantice [Concret] vs. [Abstract], poate prezenta interes identificarea unor sfere sau câmpuri lexico-semantice mai restrânse, dar specifice pentru structura figurii.

(a) Metaforele *cosmice* şi *astrale,* realizate prin asocierea de elemente concrete sau abstracte, constituie, astfel, o serie predilectă în poezia lui Eminescu. În special postumele conţin această categorie metaforică, dar ea nu lipseşte nici în anumite poeme antume. Atmosfera descrierilor fastuoase şi fantastice se realizează cu metafore extrase din sfera cosmică sau astrală: Doresc cu *popoare de stele* / Să merg drumul mare din cer (P, 258); diamant e în aer (...) / Şi *luna-i a cerului scut* argintos (P, 255); [Pământul] Dar detunat *el* recăzu în *caos - / Cadavru viu,* l-învăli într-o *raclă / Albastră* (P, 251); Lin *stele se-nhamă / La carul lunei blonde* (P, 223).

Serii metaforice, coerente semantic, apar în această zonă a metaforelor cosmice: *O raclă* mare-*i lumea. Stele-s cuie /* Bătute-n ea şi *soarele-i fereasta /* La **temniţa vieţii** (...) Nu credeţi cum că *luna*-i lună. Este / *Fereasta* cărei ziua-i zicem soare. / (...) Ici în **sicriu**, sub cel **copac albastru** / Şi **ţintuit şi ferecat cu stele,** / Noi viermuim în mase în *cadavrul* / Cel negru de vechime şi uscat / Al *vechiului pământ* care ne naşte (P, 247–248). Alternare de metafore explicite cu implicaţii, o astfel de serie este rară chiar pentru abundenţa imagistică a postumelor din primii ani ai perioadei de maturitate *(Demonism* datează din 1872) şi contribuie la realizarea viziunii metaforice prin care Eminescu echivalează – în cei doi termeni ai figurii – universul cosmic cu realităţile terestre, într-un lanţ metaforic care se apropie de alegorie.

(b) Metaforele extrase din câmpul semantic al *elementelor naturale* înconjurătoare sunt mai puţin inedite, ele reprezentând latura de continuitate cu predecesorii poeziei eminesciene. Nu lipsesc, în această sferă, asocierile dintre realităţile naturii şi subiectivitatea percepţiei umane, având drept rezultat metafore personificatoare: *al iernii*

glas (P, 265); *O, mare, (...) / a tale porți* albastre (P, 263); Titan bătrân, cu aspru *păr de codri, /* Plânge (...) / *Fluvii de lacrimi* (P, 251); *oştiri de flori, semănături de astre* (P, 360); *Viața mea (...) / Vulcanul mort* şi-a stins eterna lavă (P, 361).

Noțiunile abstracte se concretizează prin intermediul metaforei cu elemente naturale: *Munții de vecinici gânduri* (P, 247).

Transpuneri metaforice inedite au, însă, şi simplă funcție descriptiv-decorativă: Văd *cerul lan albastru* sădit cu *grâu de stele* (P, 230); Cireşi în floare scutură *zăpada /* Trandafirie a-*nflloririi lor (...) / De flori troiene* în loc de omăt (P, 254).

(c) *Metaforele mitologice* sau aparținând unui mai vast *domeniu* semantic al *fabulosului* se realizează în variate forme: metaforele personificatoare, antonomazele sau metaforele de sursă livrescă. Este o categorie semnificativă în special pentru poemele postume, unde acest tip de metafore rămâne frecvent în toată perioada de după 1870. Să se remarce, între exemplele care urmează, metaforele personificator-fabuloase ale lunii şi norilor: *norii, palate* fantastice negre (P, 214); şi *norii* spânzură pe cer, *fantasme / De foc* şi aur *ce-n oştiri se-nşiră* (P, 362); Atunci *luna* iese *norilor regină* (P, 185); *Luna* prin nouri *înger* pe lume blând veghează (P, 245); Când *noaptea-i o regină* lunatecă şi brună (id.); Din ce în ce *un rai* în depărtare / Se desfăşoară (P, 361); *Eu am ştiut – profetă vrăjitoare – /* S-atrag cu-*a tainelor* şi-*a basmei rază* (P, 365); Unde-*mpăratul Indiei* reşade: / *Un soare* însuşi *este el* sub soare (P, 364); Ileană Cosânzeană, / Cu *ochi albastre stele,* blondă un spic de grâu (P, 244); *Furtuna, copila de crai* (P, 258).

(d) O ultimă categorie este aceea a *metaforelor conceptuale* – în care *metaforele gândirii* şi *ale visului* – exemplificate amplu şi până acum – ocupă locul central; metaforele în care unul dintre termeni este constituit de un abstract extrem, eventual asociat cu un element lexical extras dintr-un domeniu concret sau, cel puțin, diferit ca esență (*visul, gândirea, viața, moartea*); Şi *gândirile-s fantome*, şi *viața este vis* (P, 214); Ce-mi miruie fruntea c-*o rază de vise* (P, 215); *viața (...) /* Pe când astfel o *noapte e* măreață, / Pierdută-n stele (P, 232); *viața (...) / Un vis ar fi* amestecat cu ceața (P, 232); *Femeia (...) /* Căci *e ca umbra unei vieți eterne* (P, 385). Metafora abstractizantă poate fi extinsă în contexte ample, sub forma unui lanț metaforic-conceptual: *Viața* noastră *e o ironie / Minciuna-i rădăcina ei. Dorința /* De-a fi şi de-a avea singur tot ce este / *Principiul e* de înflorirea ei (P, 248). Aceste înlănțuiri apar mai ales în postumele de tinerețe; nici antumele, nici postumele de maturitate nu mai cuprind astfel de şiruri abstracte, în fond fără putere expresivă ca metafore, mai apropiate de formulările aforistice care ornează din ce în ce mai des poezia de după 1876. E de observat, de altfel, factura sintactică a acestor metafore explicite, metaforele-definiție, foarte apropiate de „definirea" unor concepte sau noțiuni abstracte, care se situează întotdeauna la termenul metaforizat (Substantiv abstract – [copulă] – Substantiv – [Determinare]): *viața (este) vis, noapte (măreață) – o ironie* etc.[56]

3.2.5.3. Metafora personificatoare este, în fond, un caz particular de asociere contrastivă, în care distincția [+ Personal] / [– Personal] nu se mai face. Metaforele personificatoare apar abia după 1870 în poeziile lui Eminescu (exemple şi *supra*, **3.2.5.2.**): Intră – unde *zidul negru într-un arc a-ncremenit (Călin); Lună, tu, stăpân-a mării,* pe a lumii boltă luneci / Şi gândirilor dând viață, *suferințele întuneci (Scrisoarea I;* să se remarce faptul că seria metaforelor personificatoare e continuată în tot pasajul astfel

inaugurat şi că exemplul se înscrie în categoria mai largă, a figurilor *dezvoltate* în context, pe care am urmărit-o şi în cazul comparaţiei, al personificării şi al metaforei propriu-zise)[57]. Sunt personificate, în echivalenţă metaforică de obicei explicită – ca în poezia clasicizantă a epocii precedente şi ca în cazul personificării propriu-zise – elemente ale naturii care transformă descrierea într-un peisaj animat. Dar mai frecvente, în cazul metaforei personificatoare, sunt transpunerile către [+ Animat] şi [+ Personal] ale unor termeni încadrabili în sfera abstracţiunilor fabuloase şi mitice, care realizează în toată perioada romantică ample alegorii (*vremea, norocul, somnul, luna, pământul, muntele*): Reverse dulci scântei / *Atotştiutoarea (Nu voi mormânt bogat);* De-atunci pornind *a lui aripe* / S-a dus pe veci *norocul* meu *(Te duci...); Luna (...)/ Ea, copila cea de aur,* visul negurii eterne *(Scrisoarea IV); Doamna mărilor ş-a nopţii* varsă linişte şi somn *(Scrisoarea III); Somnul aduce-n lume copiii lui nătângi* (P, 245); Ironic e *pământul – visternic de viețe* (P, 402); Şi *somnul, vameş vieţii (Se bate miezul nopţii...)*[58].

3.2.5.4. Metafora sinestezică[59] este şi ea o asociere contrastivă, caracteristică, în formele sale cele mai originale, fazei de maturitate din creaţia lui Eminescu: în asociere inedită şi, uneori, în opoziţie, intră termenii aparţinând sferelor semantice din diversele domenii senzoriale.

În primele poezii, sinestezia lui Eminescu nu se distinge printr-o originalitate deosebită faţă de limbajul poetic al epocii precedente; aproape întotdeauna unul dintre termenii transpunerii sinestezice este *dulce* sau *amar,* iar asocierea are fără excepţie, în prima perioadă, o structură binară: Să-ţi *cânt dulce,* dulce tainic / Cântul jalnic (*O călărire în zori); Cu glas* tainic, lin, *amar:* Ca zefirii ce adie / *Cânturi dulci* ca un fior (*La o artistă);* Cum linguşiţi *privirea* cea stearpă şi *amară (Junii corupţi).*

Realizată, în general, în schema unei determinări binare şi pe baza solicitării excesive a domeniului gustativ (frecvenţa asocierii cu *dulce* constituie explicaţia acestei situaţii), sinestezia din postume are multe trăsături comune cu aceea a primelor poezii: Ascult la a valului cânt / La *geamătul dulce* din vânt (*Frumoasă-i); Şi* că-n *întunecata lor dulceaţă* / Nu s-uită *ochii* de copil vrodat' *(Iubită dulce, o, mă lasă...).*

Pe măsură ce poezia lui Eminescu înaintează în timp, metafora sinestezică apelează şi la alte domenii senzoriale: pentru determinarea vizuală sau auditivă, asocierea este dirijată către domeniile gustativ, tactil şi olfactiv. Frecvenţa cea mai mare este înregistrată de sinestezie în perioada 1870–1878 (1880), căci figura ţine, de obicei de prezenţa unor pasaje descriptive sau de lirica erotică: Suferinţă, tu, *dureros de dulce (Odă); Şi ochii* mari şi grei *mă dor / Privirea ta mă arde (Luceafărul);* O, rămâi, rămâi la mine, tu cu *viers* duios *de foc;* Împlu casa-ntunecoasă de-o *mireasmă pipărată*; Când coboară-n *ropot dulce (Călin); Un moale pas,* atins de scânduri (*Sonete* – I); Şi împlu aerul cel cald cu o *lumină* / Verzuie, clară, *aromată (Miradoniz);* În părul ei negru *lucesc amorţite / Flori roşi de jeratic* frumos încâlcite *(Diamantul nordului).*

Nu lipseşte nici *dulce,* în această nouă fază, dar caracterul de determinare stereotipă, pe care-l avusese în poezia generaţiei precedente şi chiar în primele versuri ale lui Eminescu, îi este redus, datorită elementului cu care se asociază: E un demon ce-nsetează după *dulcile-i lumine;* Pân-a nu ajunge-n culmea *dulcii muzice de sfere (Scrisoarea V).*

Sinestezia cu trei termeni este rară în poezia lui Eminescu şi ia, de cele mai multe ori, forma unei duble determinări (cu termenii senzorial diferiţi) pe lângă un determinat aparţinând unui al treilea domeniu: *Aspru, rece* sună *cântul* cel etern neisprăvit (*Scrisoarea IV*). Caracterul excesiv de spectaculos al acestei triple asocieri este, însă, aproape de regulă evitat în antumele lui Eminescu; sinesteziile triple sunt mai frecvente în postumele dinainte de 1880: Prin el trece / *Lumina* frântă numai dintr-o lume / Unde *în loc de aer e un aur* / Topit şi transparent, *mirositor* / *Şi cald*. Câmpiile albastre se întind, / A cerurilor câmpuri potolind / *Vânăta lor dulceaţă sub suflarea / Acelui aer aurit (Demonism)*. Asemenea extensii ale metaforei sinestezice rămân, însă, rare chiar pentru postume, care înregistrează, totuşi, destule sinestezii multiple: Iar *aerul* văratic, *dulce, moale (Miradoniz);* durerea mea adâncă / S-o lustruiesc în *rime şi-n cadenţe / Dulci ca lumina lunei* primăvara *(Odin şi poetul);* Acolo-n *umbra îndulcită de miroase*-mbătătoare *(Memento mori)*. Un singur exemplu de sinestezie cu patru termeni, fiecare ţinând de alt domeniu, apare în antumele lui Eminescu: *C-auzu-mi n-o să-l mai întuneci* / Cu-*a gurii dulci suflări fierbinţi (Te duci...)*. Se poate constata, în cazul sinesteziei cu mai mulţi termeni, şi schimbarea schemei, devenită clişeu în poezia epocii, determinat + determinare; sinestezia se realizează, în aceste îmbinări, sub forma comparaţiilor sau reiese din sensul verbului şi al determinărilor verbale: De ce în noapte *glasul* tău *îngheaţă!* (P, 389); Atuncea tu îmbracă mătasă viorie. / Ea-*nvineţeşte dulce* (P, 425); Să văd a ta *umbră-n lumină-nmuietă* (P, 460).

3.2.6. Oximoronul rezultă din asocierea în aceeaşi sintagmă a două cuvinte care exprimă noţiuni contradictorii[60]. Ca formă de antiteză realizabilă într-un context restrâns, oximoronul apare mult în poezia lui Eminescu, iar din asocierea unor termeni antitetici decurge uneori expresia paradoxală din care am analizat, până acum, unele componente (v. *supra*, antanaclaza şi epitetul contrastiv).

Sintactic, contrastul poate apărea în sintagma nominală sub forma unui epitet sau în sintagma verbală sub forma unei determinări adverbiale; în subsidiar, expresia oximoronului poate întruni şi condiţiile sinesteziei, atunci când determinarea se face prin epitetele *dulce* ori *amar: Neguri* albe, *strălucite* / Naşte luna argintie *(Crăiasa din poveşti);* umbra *duioaselor dureri (Din valurile vremii...);* Te desfaci c-o *dulce silă (Lasă-ţi lumea...);* Ah! Ce *fioros de dulce* de pe buza ta cuvântu-i *(Scrisoarea IV); bulgări fluizi (Călin); bulgări de lumină (Crăiasa din poveşti);* Atâta *dulce*-a patimei *durere* (P, 422); Eu caut pe-*nţeleptul cel mai nebun* (P, 412); Tu, *al amorului duios demonică prăsilă* (P, 345); S-a coborât din *noaptea* noastră *clară* (P. 267).

Numele predicativ antitetic nu poate fi considerat categorie aparte, căci notează acelaşi proces de atribuţie pe care l-au ilustrat exemplele de mai sus: *Atât de crud eşti tu, ş-atât de moale, / Furtună-i* azi *şi linu-i glasul* tău (P, 390).

Expresia paradoxală îşi are sursa în astfel de formulări sintactice coordonate şi paralele: *Ocări frenetici sunt o desmierdare / Şi desmierdarea deveni insultă* (P, 684).

Contrastul nu se stabileşte întotdeauna între determinat şi determinare, ci şi – cadrul mai larg al contextului – între două determinări atribuite aceluiaşi determinat (epitet atributiv, nume predicativ sau complement al adjectivului – determinare adverbială suplimentară a epitetului): Sufletu-mi nemângâiet / **Îndulcind** *cu dor* **de moarte** *(Peste vârfuri);* **ucigătoare** *visuri* **de plăcere** *(Iubind în taină...); Suferinţă* tu, **dureros de**

dulce *(Odă în metru antic)*; Tu, *chip* **chinuitor de dulce** (P, 417); *Ochii* **blânzi de şarpe** (P, 404); *ochi-i* **ucizători de dulci** (P, 402); Cu *chipul lor* **isteţ de oaie** *creaţă* (P, 397).

În sfârşit, oximoronul se mai poate construi sub forma unui contrast în context mai amplu, între două determinări situate pe lângă determinaţi diferiţi, dar aflaţi în legătură sintactică sau logică. Tensiunea contrastivă caracterizează de astă dată contextul, iar figura ia aspectul său cel mai apropiat de antiteză: **Trista** *amintire a visului* **frumos** *(Din valurile vremii...)*, Ţesând cu **recile-***i scântei / O mreajă* **de văpaie** *(Luceafărul);* Ah, unde eşti, **demonico, curato** (P, 343); *Un corp* **de înger,** *sufletul* **diform** (P, 358); Şi *Nordul* **frig** *durerea-mi* **caldă** stins-a (P, 360); Şi-n *păru-i* **negru,** *corpu-i* **de zăpadă** (P, 365); *Ies lebede* **albe** din **negrele** *trestii* (P, 459).

Paradoxul poate rezulta dintr-un fals (logic) raport cauzal în frază; Şi *te uram* cu-nverşunare, / *Te blestemam,* **căci** *te iubesc (Te duci...)* – în contextul general paradoxal şi contrastiv al întregului poem (P, 163–164).

Echivalarea între contraste se produce şi prin intermediul metaforei cu ambii termeni exprimaţi, oximoronul metaforic fiind expresia unei faze mai elaborate în construcţia antitezei. De altfel, contrastul obţinut în aceste situaţii este rareori marcat de o simplă antiteză; de cele mai multe ori subtile elemente determinative dau naştere unor contexte contrastive la care contribuie şi determinările prin epitet ori adverb sau coordonarea între elemente incoordonabile: Popoare mândre sau obscure naţii / De mult periră şi pe-a lor cenuşă / **Trăieşte**... Cine?... *ei!* **Înmormântaţii** (P, 385); **Viaţa lor** *un vis al* **morţii** *este* (P, 385); *Durerea-mi este dragă,* ***căci*** de la tine-mi vine / *Şi îmi iubesc turbarea,* ***căci*** te iubesc pe tine (P, 415); **Venin** *e sărutarea* păgânei zâne Vineri, / Care aruncă-n inimi *săgeţile*-**ndulcirii** (P, 405); Ah, a ei patimi au firea scânteii: / *În clipa ce le* **naşte,** *ele* **mor** (P, 358); **Mort, aş trăi** *eu;* **viu,** *eu* **aş fi mort** (P, 235).

3.3. Figuri de sunet

Preocuparea pentru aspectul strict sonor al versului a avut-o Eminescu încă din primele poezii; ea s-a manifestat, întâi, prin grija pentru rimă[61], în care autorul a introdus considerabile inovaţii, iar mai târziu printr-o atenţie deosebită acordată *figurilor de sunet*, independente de rimă sau asonanţă.

3.3.1. Considerente de structură sonoră a versului l-au dus pe Eminescu la unele realizări, care, fără a alcătui forme de aliteraţie, dovedesc o predilecţie manifestă pentru anumite tipuri de sunete; acesta este, de exemplu, cazul preferinţei pentru formele cu vocală în poziţie nazală. Din aceste motive, sunt utilizate, încă din preajma anului 1870, formele – regionale sau arhaice – ale unor cuvinte care, în varianta lor literară, prezintă o vocală deschisă sau o vocală care nu se află în poziţie nazală. Câteva exemple de acest tip au fost încadrate în capitolul privind evoluţia fonetică: Se-ndoi spre el din *şele (...)* / Şi-i grăi cu glas de *jele (Făt-Frumos din tei);* Flori albastre tremur ude în văzduhul *tămâiet (Călin);* Sufletu-mi *nemângâiet* / Îndulcind cu dor de moarte (*Peste vârfuri*); De ce taci când fermecată / Inima-mi spre tine-*ntorn?* / Mai suna-vei dulce corn (id.); Tremurând ea licureşte şi se pare a se *rumpe,* / Încărcată de o bură, de un colb de pietre scumpe *(Călin).*

Chiar dacă sunt libere de intenţia aliteraţiei, formele sonore citate mai sus sunt *sprijinite* în text de rimă, fără, însă a fi *justificate* de aceasta. Aliteraţia, implicită, este rezultatul rimei sau asonanţei (*şele-jele; întorn-corn; rumpe-scumpe*), căci conform unei

observații a lui Sextil Pușcariu, „muzicalitatea unui vers nu o dau sunetele în sine, cu un cuprins mai melodic decât altele, ci *repetițiile, alternanțele* sau *contrastele*, infinite în varietatea lor, dintre diferitele sunete în cadrul acelorași versuri sau strofe"[62]. Sextil Pușcariu sublinia, în capitolul referitor la valorile muzicale ale sunetelor, fără a atrage atenția asupra figurilor în componența cărora intră, câteva dintre procedeele cele mai frecvente prin care sunt valorificate la Eminescu resursele sonore ale limbii[63].

Unul dintre acestea este repetarea vocalei accentuate din rimă, într-un cuvânt anterior din același vers, în care aceasta să se afle tot sub accent: Adâncu-i luminându-l; Înseninându-mi gândul *(Și dacă...)*: Vino-n codru la izvorul (*Dorința);* Pe lîngă plopii fără soț; Simte inima că-i plină; Flori de tei în păru-i negru (*Făt-Frumos din tei);* Tot mai tare și mai tare, / Mai aproape, mai aproape *(Povestea teiului)*. Efectul crește, atunci când vocala identică se repetă în imediata apropiere a vocalei accentuate din rimă (De ce nu *vii* tu, *vină;* Dorințele-i încrede (*Luceafărul)* sau în toate silabele, accentuate ori neaccentuate, precedente: *Și dacă ramuri bat în geam; Stelele-n cer.*

3.3.2. Aliterația este primul rezultat al repetiției și apare încă din primele poezii[64]. La *sla*ba *lu*mină ce-o vede *lu*cind (*Speranța);* Când cu *la*mpa-i zboară *lu*mea *lu*minând (*Ce-ți doresc eu ție...);* Ecou-i răspunde cu *v*ocea-i *v*uindă *(O călărire în zori).* Mai rare decât aliterațiile consonantice, sunt aliterațiile vocalice (asonanțele); *A*rgint e pe *a*pe și *a*ur în *a*er *(Mortua est).*

Caracterul oarecum mecanic, strict dependent de repetiție, nu se mai menține în poeziile de după 1870 decât în mod excepțional. Aliterația se bazează acum pe repetarea acelorași grupuri sonore, dar aparținând la termeni etimologic diferiți: Coro*a*na-i *a*rde pare (*Luceafărul);* Zadarnic d*u*pă *u*mbra ta d*u*lce le întind (*Din valurile vremii...);* versurile-refren *Valurile vânturile* și *Vânturile, valurile (Dintre sute de catarge...)* sau: De ce nu-mi *vii*, de ce nu-mi *vii.*

Am observat, în câteva dintre exemplele de mai sus, strânsele raporturi ale aliterației cu *rima,* cu *repetiția* și cu *refrenul.* Alteori, *epitetul* este elementul subliniat prin situarea sa în aliterație: *În*ecată de lumină e *în*tinsă, *în* crivat; *S*fiicioasă și *sm*erită și-au vărsat razele sale *(Călin);* Mă-ng*ân*ă *cân*tul unei dulci evlavii (*Sonete-III, Când însuși glasul...);* Solii d*ul*ci ai l*un*gii liniști (*Povestea teiului);* Răsai asupra mea, lum*ină* l*ină* (postuma *Răsai asupra mea...)*

Intră, uneori, în aliterație vocala *a*[65], dar faptul nu este specific pentru întreaga poezie a lui Eminescu: o mai mare parte dintre aliterațiile și armonizările realizate prin repetarea vocalei celei mai deschise (sau a diftongilor în componența cărora intră aceasta), pot fi extrase din *Luceafărul*: O pre*a* frumo*a*să f*a*tă; Îi c*a*de dr*a*gă f*a*t*a*; Se *a*prinde*a* m*a*i t*a*re; E *a*lbă c*a* de ce*a*ră; Coro*a*na-i *a*rde p*a*re; Un p*a*j ce po*a*rtă p*a*s cu p*a*s; S-*a*r n*a*ște i*a*răși o*a*meni; De no*a*ptea me*a* de p*a*timi.

Specifice sunt, însă, aliterațiile constituite prin repetarea vocalelor închise, a nazalelor și a consoanelor lichide (vezi majoritatea exemplelor de mai sus, în care se repetă vocalele *i, î, u și e*, în poziție nazală sau nu, și consoanele *l, r*).

Dincolo de spațiul relativ strâmt al aliterației, Eminescu realizează în cadrul unor poezii întregi sau al unor fragmente mai largi de poeme, *eufonii* (armonii vocalice ori consonantice), prin repetarea – cu o regularitate mai mare sau mai mică – a unor sunete cu trăsături articulatorii apropiate. Astfel, aliterația eminesciană rezultă uneori dintr-o

figură de repetiție, *paronomaza*, apropiere în sintagmă a unor cuvinte cu înveliş sonor asemănător, dar cu sensuri diferite: Când totul doarme-n **zvo**nul **isvo***rului* de pace (P, 434); **Lum***ină* **lum***ea* gândurilor mele (P, 382). Rezultatul acestor apropieri sonore e o aliterație silabică: Şi-a **mu**rilor **mu**chie, şi creştetu-i nalt (P, 256): **Diadema**-*i* / **De dia***mante*-n stele contopite (P, 253).

Aşa cum am observat în mai multe rânduri până acum, figurile de sunet sunt, în ultima perioadă de creație, elementele care substituie marea frecvență a figurilor semantice din perioada precedentă, reduse după 1880 într-o manieră considerabilă. Alături de figurile de construcție, eufoniile şi aliterațiile rămân componente fundamentale ale poeziilor din care tropii au dispărut, uneori, cu totul.

Exemplul cel mai curent îl constituie, pentru această trăsătură a ultimelor poezii, *Peste vârfuri*, în care se repetă vocale aproape exclusiv închise (*e, î, i*), vocale în poziție nazală şi consoane nazale: De ce taci, câ*n*d fermecată / I*n*i*m*a-*m*i spre ti*ne*-*n*tor*n*? / *M*ai su*n*a-vei, dulce co*rn* / Pe*n*tru *mine* vre odată?

Predominarea consoanelor nazale constituie sursa de aliterație într-una dintre cele mai muzicale poezii ale lui Eminescu, postuma *Rugăciune*[66]. Simetric, în fiecare dintre cele două strofe de câte 11 versuri apare un refren (cu structură modificată). Textul propriu-zis al poeziei, alcătuită din câte şase versuri în fiecare strofă, îşi sprijină muzicalitatea pe repetarea vocalelor nazalizate şi a consoanelor nazale, situate întotdeauna în silaba accentuată a rimei sau în silabele imediat precedente, iar uneori şi în restul corpului versurilor:

Crăiasă aleg*â*ndu-te
*În*ge*n*u*n*che*m* rug*ân*du-te
*În*alță-*ne*, *n*e m*ân*tuie
Di*n* valul ce *n*e b*ân*tuie
Fii scut de *în*tărire
Şi zid de m*ân*tuire,
Privirea-ți adorată,
Asupră-ne coboară,
O, maică prea-curată
Şi pururi fecioară,
Marie!

Noi, cei din mila Sf*ân*tului
Umbră facem păm*ân*tului,
Rugă*m*u-*n*e-*n*durărilor
Luceafărului mărilor;
Ascultă-a noastre pl*ân*geri,
Reg*in*ă peste *în*geri,
D*in* neguri te arată,
Lum*in*ă dulce, clară,
O, maică prea-curată
Şi pururi fecioară
Marie!

În silaba accentuată a rimei, vocala *î* în poziție nazală (*în*) revine simetric, în patru versuri ale fiecărei strofe: aleg*ân*du-te – rug*ân*du-te – m*ân*tuie – b*ân*tuie; Sf*ân*tului – păm*ân*tului – (...) – pl*ân*geri – *în*geri; în silabele precedente rimei – Fii scut de *în*tărire / Şi zid de m*ân*tuire. Dar aceste succesiuni sunt amplificate de aliterații cu caracter mai izolat, restrânse în limitele unui singur vers sau extinse pe două–trei, în care intră şi vocalele accentuate din rimă, pe care le-am amintit: *Îngenunchem rugându-te, / În*alță-*ne, ne mân*tuie / Di*n* valul ce *ne* b*ân*tuie; *N*oi, cei din *m*ila *Sfân*tului / U*m*bră facem pă*mân*tului; Rugă*m*u-*n*e-*n*durărilor etc.

Sonoritatea prin excelență melodică a poeziei explică, de altfel, includerea ei (într-o formă redusă la numai 9 versuri), ca intervenție sub forma unui imn cântat, în textul poemului din acelaşi an, *Ta twam asi*.

Fără a se afla întotdeauna în legătură cu o structură melodică determinată de ideea generală a textului, revenirile aceloraşi sonorități într-un context relativ restrâns izolează fragmente întregi din unele postume aparținând perioadei romantice: Se cl*a*tin visăt*o*rii

co*pa*ci de chi*pa*ros / Cu ramurile negre uitându-se în jos / Iar tei cu umbra lată, cu flori până-n pământ / Spre marea-ntunecată se scutură de vânt (*Sarmis);* cf. şi dispunerea simetrică a vocalelor sub accent, în primul vers: *a...o...a...o.*

3.3.3. Rolul **rimei** este deosebit de important în poezia lui Eminescu, şi el a fost demonstrat de multe studii cu caracter special[67]. Nu vom relua constatările acestora cu noi constatări asupra versificaţiei şi rimei, ci vom încheia observaţiile privitoare la figurile de sunet cu comentarea unui ultim procedeu, rar la Eminescu, *rima interioară.* În texte în care muzicalitatea versului l-a preocupat în primul rând, Eminescu a combinat procedeele curente în alte poezii, cum ar fi rimele în vocală nazalizată, aliteraţiile sau repetiţiile cu funcţie de refren. Un asemenea rezultat îl prezintă unul dintre „ghazelurile" postume (*În liră-mi geme şi suspin'un cânt*).

Ca şi în alte poezii, rima se bazează pe o aliteraţie în vocală nazală (aliteraţia este de tipul cel mai simplu, rezultată din repetarea aceluiaşi cuvânt, *încet*). Cele patru silabe ale rimei perfecte cerută de forma fixă (în versurile 1, 2, 4, 6, 8, 10 şi 12) capătă, însă, prin reluare, funcţie de refren şi o oarecare independenţă în corpul poeziei. De aceea, înainte de rima propriu-zisă, în aceleaşi versuri se introduce o rimă interioară, la cezură, ea însăşi alcătuită din combinaţii ale vocalei *â* accentuat în poziţie nazală:

1. Când te doresc, eu **cânt**// *încet-încet*
2. Plec capul la **pământ** // *încet-încet*
3. Şi glasul meu răsună tânguios
4. Ca tristul glas de **vânt** // *încet-încet.*
5. Şi orice vis, orice dorinţ-a mea
6. Eu singur le-am **înfrânt** // *încet-încet*
7. Săgeata doar a crudului amor
8. În suflet mi-o **implânt** // *încet-încet*
9. Şi simt veninul **pătrunzând** adânc
10. Cu sângele-l **frământ** // *încet-încet*
11. Şi nu-mi rămâne decât să pornesc
12. Spre al meu trist **mormânt** // *încet-încet*[68].

În acest fel, în text se dublează rimele din finală, *încet-încet* (versurile impare sunt libere, cu excepţia versului 1), prin rime sau asonanţe în interiorul versului, la pauza obligatorie pe care o creează refrenul: *cânt – pământ – vânt – înfrânt – împlânt – pătrunzând – frământ – mormânt.* Dubla rima din cadrul fiecărui vers este realizată prin vocala în poziţie nazală, accentuată la cezură şi neaccentuată la finală, iar fiecare dintre versurile aflate în această situaţie devine, astfel, o aliteraţie independentă, sursa aliteraţiei globale pe care o constituie, prin varierea rimelor cu rimele interioare, întreg textul poeziei.

3.4. Concluzii. Am urmărit succesiv, în poezia lui Eminescu, modalităţile de realizare ale figurilor sintactice, ale tropilor şi ale figurilor de sunet. Prin respectarea acestei ordini, am încercat să subliniem şi o cronologie, – valabilă, desigur, doar în linii mari – a valorificării diverselor tipuri de imagini în evoluţia poeziei lui Eminescu de la perioada vieneză la ultimele poezii: dacă tropii cunosc o răspândire aproximativ uniformă în toată opera lui Eminescu, cu diferenţe remarcabile doar în structura internă, figurile de

construcție – în forma lor retorică (anaforă, epiforă sau enumerare) – sunt caracteristice pentru prima perioadă, apărând însă sub aspecte mai complicate și în ultimele poezii (tipuri complexe de paralelisme, devenite compoziționale, chiasme sau diverse realizări ale refrenului), iar figurile de sunet, absente aproape complet în poezia de tinerețe, apar sporadic după 1870 devenind un procedeu constituit abia în poeziile de după 1878.

NOTE

[1] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, ed. 2, vol. I, București, EL, 1969, vol. II, București, Minerva, 1970; Tudor Vianu, *Poezia lui Eminescu*, București, 1930; id., *Epitetul eminescian*, în *Studii de stilistică*, București, EDP, 1968, pp. 144–181; Al. Rosetti – I. Gheție, *Limba și stilul poeziilor lui Mihai Eminescu*, in *Studii de poetică și stilistică*, București, EL, 1966, pp. 167–204; G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, București, EȘ, 1965; id., *Expresia artistică eminesciană*, Timișoara, Facla, 1975; L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, București, EARSR, 1964; id., *Introducere în istoria versului românesc*, București, Minerva, 1972, pp. 210–218: id., *Introducere în stilistica literară a limbii române*, București, Minerva, 1976, pp. 273–293; Dumitru Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, Iași, Junimea, 1979.

[2] Pentru o înregistrare mai amănunțită a fonetismelor regionale și arhaice, v. Al. Rosetti – I. Gheție, *op. cit.*, pp. 171–175, de unde sunt extrase și o parte a exemplelor noastre. În tot corpul capitolului am utilizat ediția: M. Eminescu, *Opere*, vol. I–V, București, 1939, 1943, 1944, 1952, 1958; pentru postume, trimitem și la M. Eminescu, *Poezii*, ed. îngrijită de Perpessicius, București, ESPLA, 1958 (sigla P, urmată de pagină).

[3] G. I. Tohăneanu, *Sinonimia dincolo de cuvânt*, in *Studii de limbă și stil*, Timișoara, Facla, 1973, pp. 95–136.

[4] Pentru specificul morfologic al poeziei de tinerețe, v. G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, loc. cit., pp. 53–70; Al. Rosetti – I. Gheție, *op. cit.*, pp. 175–180; Dumitru Irimia, *op. cit.*, pp. 51–171, unde clasele gramaticale sunt privite în funcție de valoarea lor expresivă.

[5] Ștefan Munteanu, *Eminescu și limba poetică a înaintașilor*, in *Eminescu Creangă. Studii*, Timișoara, 1965, pp. 79–122, unde se dau exemple similare din V. Cârlova, Iancu Văcărescu ori I. Heliade-Rădulescu; G. I. Tohăneanu, *Eminescu și Alexandrescu: reminiscențe*, LR, XXXV (1986), 2, pp. 89–98.

[6] *Ibid.*, pp. 82–83, pentru exemple din versurile lui D. Bolintineanu.

[7] Dumitru Irimia, *op. cit.*, pp. 148–149.

[8] Ștefan Munteanu, *op. cit.*, pp. 83; la Heliade, în *Visul* – Ea nu era schimbată, ci eu *m-am fost schimbat*; la Bolintineanu, în *Fata din turn* – Ci să-i spui că-s vinovată, / Că de mult *l-am fost uitat*.

[9] Tudor Vianu, *Le pseudo-impératif chez Eminescu*, „Bulletin linguistique", XV (1947), pp. 55–58.

[10] Înregistrarea completă a neologismelor din poezia de tinerețe se află la G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, loc. cit., pp. 14–30; exemplificarea categoriilor lexicale și funcțiile lor stilistice la Dumitru Irimia, *op. cit.*, pp. 227–253.

[11] G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 30.

[12] Al. Rosetti – I. Gheție, *op. cit.*, pp. 185–187.

[13] În *Studii de lingvistică generală*, ed. nouă, București, 1960, p. 335, Al. Graur demonstra cu ce mijloace lexicale simple își construiește Eminescu poeziile din ultima perioadă, pe baza analizei poemului *La steaua*: în text nu apar decât două cuvinte din afara fondului principal lexical (*icoană* și *amor*), dar și acestea au o mare vechime și circulație; construcțiile sintactice țin, de asemenea, de limba vorbită, cu excepția unei atributive introduse prin relativul *ce*: Icoana stelei *ce-a murit* / Încet pe cer se suie.

[14] V. Al. Rosetti – I. Gheție, *ibid.*, de unde este extrasă o parte a exemplelor de asocieri dintre neologism și cuvântul mai vechi în limbă.

[15] Studiul variantelor dovedeşte că, în prima perioadă, Eminescu înlocuia uneori un cuvânt popular sau doar curent prin neologism; în evoluția creației poetului, procesul se va inversa.

[16] Amintim câțiva termeni înregistrați la Al. Rosetti – I. Gheție, *op. cit.*, pp. 185–186: *bănat* „supărare" – Şi de n-o fi cu *bănat* (*Scrisoarea III*); *boi* „siluetă, trup" – Dacă *boiul* mi-l înmlădii (*Călin*); *cridă* – Unde-ajung, par văruite zid, podele, ca de *cridă* (id.); *crivat* – Înecată de lumină e întinsă în *crivat* (id.); *împistrit* „împodobit cu culori, pestriț" – în coliba *împistrită* (id.); *omăt* – iarba pare de *omăt* (id.); *painjen* – de *painjen* tort să rumpă (id.); *prăvălatic* – Când coboară-n ropot dulce din tăpşanul *prăvălatic* (id.); *răstoacă* – Ele sar în bulgări fluizi peste prundul din *răstoace* (id.); *vădană* – Dară galeşi îi sunt ochii / Ca şi ochii de *vădană* (*Pajul Cupidon*).

[17] *Ibid.*, p.187: *asupra de măsură* – Fericit mă simt atuncea *cu asupra de măsură* (*Călin*); *fiastru* „fiu vitreg" – Nu-ți mai scurge ochii tineri, dulcii cerului *fiaştri* (id.); *a cura* – Şi când gândesc la viața-mi, îmi pare că ea *cură* (*Melancolie*); *a cerşi* „a cere" – Au venit şi-n țara noastră de-*au cerşit* pământ şi apă (*Scrisoarea III*, variantă); *a certa* „a pedepsi" – Dar acu vei vrea cu oaste şi război ca *să ne cerți* (*Scrisoarea III*); *limbă* „popor" – Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vreo *limbă* ((id.); crug „cerc, orbită"– Şi mii de lumi în juru-i fug / Pe-a clipei val de-a-notul / Pân' piere cel din urmă *crug* (*Luceafărul*, variantă); *herb* „stemă, blazon" – Lună, Soare şi luceferi / El le poartă-n a lui *herb* (*Povestea codrului*); *scriptură* – Când privesc zilele de-aur a *scripturilor* române (*Epigonii*); *stihie* – *Stihii* a lumii patru, supuse lui Arald (*Strigoii*).

[18] G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 13.

[19] Tudor Vianu, *Epitetul eminescian*, loc. cit., p. 178.

[20] Tudor Vianu, *Expresia negației în poezia lui Eminescu*, in *Studii de stilistică*, loc. cit., pp. 181–191.

[21] G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, pp. 72–74.

[22] Pentru o analiză completă a inovației sintactice şi poetice pe care o reprezintă poezia *De-aş avea* în comparație cu *Doina* lui Alecsandri, v. L.Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, loc. cit., pp. 18–23 şi Al. Rosetti – I. Gheție, *op. cit.*, p. 180.

[23] *Ibid.*; pentru valorile populare şi arhaice ale unor conjuncții subordonatoare, v. G. I. Tohăneanu, *Expresia artistică eminesciană*, loc. cit., pp. 67–72 şi Dumitru Irimia, *op. cit.*, pp. 185–196.

[24] G. I. Tohăneanu, *ibid.*, pp. 57–67; Dumitru Irimia, *Ibid.*, pp. 177–185.

[25] G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, loc. cit, p.74.

[26] L. Gáldi, *op. cit.*, pp. 383–384.

[27] Vezi paralela cu versurile lui Dosoftei din *Psaltirea în versuri* la L. Gáldi, *op. cit.*, pp. 385–386.

[28] Pentru o analiză completă a sonetului, cu atenție deosebită acordată nu exclusiv sintaxei, ci şi elementelor prozodice, v. L. Gáldi, *Les variétés expressives de l'hendécasyllabe dans la poésie de M. Eminescu*, „Acta Litteraria Hungarica", XII, pp. 137–165; v. şi L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, loc. cit., pp. 323–331.

[29] G. I. Tohăneanu, *Convergența procedeelor artistice în poemul eminescian «Din valurile vremii»*, in *Studii de poetică şi stilistică*, loc. cit, p. 209. Pentru sintaxa poemelor de inspirație folclorică, id., *Expresia artistică eminesciană*, loc. cit., pp. 57–67.

[30] Paula Diaconescu, *Repetiția, procedeu artistic în poezia lui M. Eminescu*, LL, III (1957), 3, pp. 27–48; G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, loc. cit., pp. 80–85, pentru formele de realizare a repetiției în perioada dinainte de 1870; id., *Expresia artistică eminesciană*, loc. cit., pp. 92–96, 241–252.

[31] G. I. Tohăneanu, *Rânduri, rânduri...*, *Ibid.*, pp. 241–252.

[32] Pasajul este remarcat de Tudor Vianu, *Cuvânt despre Eminescu*, „Caiete critice", I (1957), pp. 168–169 şi reluat de G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 81.

[33] Vezi exemple de poliptoton în diversele categorii de repetiții identificate de Paula Diaconescu, *op. cit.*; G. I. Tohăneanu, *ibid.*, p. 241.

[34] Pentru variatele tipuri de chiasm, vezi DSL, s.v.

[35] Paula Diaconescu, *ibid.*

[36] Această formă simplificată a poeziilor de după 1878, a „cântecului" sau a „romanței", fusese, dealtfel, discreditată în bună măsură de poeții din epoca premodernă și de unii scriitori ai primului romantism (Văcăreștii, Conachi, chiar Alecsandri ori Bolintineanu). Multe poezii ale lui Eminescu din această perioadă reprezintă fragmente din poeme postume de dimensiuni mai largi, fragmente care, în contextul acestora, au tocmai rolul unor cântece, romanțe sau povestiri intercalate: *Se bate miezul nopții* este un pasaj descriptiv din poemul *Mureșan*; *Sara pe deal* – cântecul sub ferestrele iubitei din poemul *Éco*; *Atât de fragedă* ori *Melancolie* reprezintă tot asemenea intervenții într-o piesă postumă, *Mira*, ca și poezia *Peste vârfuri*; în sfârșit, *Povestea codrului* este inclusă într-un poem din 1879, *Minte și inimă*, unde avea rolul unei povestiri versificate. Cât privește texte precum *Pe lângă plopii fără soț, Somnoroase păsărele, De ce nu-mi vii...* sau *Rugăciune*, acestea au forma clasică a cântecului, compoziția lor fiind în esență structurată de prezența unui refren.

[37] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, ed. 2, loc. cit., vol. II, pp. 381–401 (Capitolele *Romanța „cantabile"* și *Romanța „muzicală"*).

[38] *Ibid.*, p. 382; v. și Tudor Vianu, *Observații asupra refrenului*, in *Studii de poetică și stilistică*, loc. cit., pp. 9–29.

[39] Vezi și analiza poeziei la I.Coteanu, *Dintre sute de catarge. O modalitate de interpretare*, LR, XXIV (1975), 5, pp. 457–460.

[40] *Epitetul eminescian*, loc. cit., p. 144–181.

[41] Pentru paralela cu poezia predecesorilor, v. Tudor Vianu, *ibid.*; o înregistrare a celor mai frecvente epitete din poezia de tinerețe există la G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, loc. cit., pp. 87–92 și la Dumitru Irimia, *op. cit.*, pp. 289–294; în *Expresia stilistică eminesciană*, loc. cit., pp. 104–112, G. I. Tohăneanu relevă câteva partcularități ale epitetului în ciclul de inspirație folclorică.

[42] G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, loc. cit., p. 88.

[43] *Ibid.*, pp. 92–96.

[44] *Ibid.*, p. 98; termenul utilizat de Tudor Vianu pentru această construcție este „lanțul de epitete"; v. și G. I. Tohăneanu, *Expresia artistică eminesciană*, loc. cit., pp. 111–112.

[45] Categoria *epitetului-propoziție*, admisă de Tudor Vianu, este eliminată dintre formele posibile ale epitetului în studiul Paulei Diaconescu *Epitetul în poezia română modernă (I)*, SCL, XXIII (1972), 2, p. 139; calitatea de epitet a unor propoziții relative este mai greu de delimitat decât aceea a unor epitete adjectivale/adverbiale incluse în sintagmă.

[46] O analiză completă, privind atât aspectele gramaticale, cât și sferele lexico-semantice specifice epitetului romantic, la Gh. Chivu, *Epitetul în opera scriitorilor romantici români*, in *SLLF, III*, București, EARSR, 1974, pp. 9–46.

[47] Paula Diaconescu, *op. cit.*

[48] Tzvetan Todorov, *Synechdoques*, „Communications", 16, 1970, Paris, Seuil, pp. 26–35 și Gérard Genette, *La rhétorique restreinte, ibid.*, pp. 158–171.

[49] Sunt semnificative, în acest sens, versurile poeților Văcărești, ale lui Costache Conachi, iar mai târziu, într-o măsură mai redusă, ale lui Heliade-Rădulescu, Alexandrescu, Bolintineanu și Alecsandri; vezi și concluzia privind raportul dintre expresia metonimică și cea metaforică la predecesorii lui Eminescu, în Mihai Zamfir, *Retorica poeziei romantice românești*, in *Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc*, București, EARSR, 1976, pp. 147–178.

[50] Metafora este interpretată ca o secvență de două metonimii la Grupul μ, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, pp. 107–112; v. și Mihaela Mancaș, *Sur la métonymie et la métaphore*, RRL, XVIII (1973), 5, pp. 439–443.

[51] Pentru paralela cu poezia predecesorilor, cf. Gh. Chivu, *Comparația în opera scriitorilor romantici români*, LR, XXIII (1974), 6, pp. 487–498 și Mihai Zamfir, *op. cit.*, pp. 176–177.

[52] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, București, 1941, p. 105; G. I. Tohăneanu, *Expresia artistică eminesciană*, loc. cit., pp. 112–116.

[53] Pentru variatele formule sintactice în care se poate realiza comparația, v. Jean Cohen, *La comparaison poétique: essai de systématique*, „Langages", 12 (dec. 1968), p. 453 și urm.; Grupul μ, *Rhétorique générale*, loc. cit., pp. 113–114; *DSL*, s.v.; Paula Diaconescu, *Interiorizarea descrierii și perspectiva modală și temporală în „Melancolie"*, „Caietele Mihai Eminescu", II,

1974, Bucureşti, Ed. Eminescu, pp. 148–160 subliniază sensul ipotetic al construcţiilor comparative cu *a părea*, corelat cu sensul timpurilor verbale utilizate în text.

[54] În interpretarea metaforei din poezia lui Eminescu, am avut în vedere, în primul rând, structura semantică a acesteia, pornind de la clasificarea curentă (după criterii sintactico-semantice) în *metafore explicite* (*in praesentia* sau *coalescenţe*) şi *metafore implicite* (*in absentia* sau *implicaţii*). Pentru diversele puncte de vedere în studierea metaforei, precum şi pentru diferitele terminologii adoptate, v. Chr. Brooke-Rose, *A Grammar of Metaphor*, London, 1958; R. Jakobson, *Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances*, in R. Jakobson – M. Halle, *Fundamentals of Language*, Mouton, The Hague, 1956, pp. 53–82; Tudor Vianu, *Problemele metaforei*, in *Studii de stilistică*, loc. cit., pp. 301–369; Toma Pavel, *Notes pour une description strcuturale de la métaphore poétique*, CLTA, I (1962), pp. 185–207; Grupul μ, *Rhétorique générale*, loc. cit., pp. 106–112; Mihaela Mancaş, *La structure sémantique de la métaphore poétique*, RRL, 1970, 4, pp. 317–334; Ştefan Munteanu, *Metafora şi comparaţia ca procedee ale expresivităţii poetice*, in *Stil şi expresivitate poetică*, Bucureşti, EŞ, 1970, pp. 177–194; Danièle Bouverot, *Comparaison et métaphore*, „Le français moderne", XXXVII (1969), 2, pp. 132–147; 3, pp. 224–238; 4, pp. 301–316; Gh. Chivu, *Metafora în opera scriitorilor romantici români*, LR, XXIII (1973), 3, pp. 217–239; Mihai Zamfir, *op. cit*., pp. 168–170, 172–178; Elena Slave, *Metafora în limba română. Comentarii şi aplicaţii*, Bucureşti, EŞ, 1991; DSL, s.v.

[55] V. şi Dumitru Irimia, *op. cit*., pp. 318–451.

[56] Să se compare zonele semantice predilecte ale metaforei eminesciene analizate mai sus cu câmpurile semantice – „metafore ultime" – aflate la originea „unităţii interioare" pe care o descoperă poeziei eminesciene Şt.Cazimir: *gândirea, visul, cântecul şi plânsul*; v. Ştefan Cazimir, *Stelele cardinale*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1975.

[57] Peste câte mii de valuri *stăpânirea ta străbate* [...] / Câte ţărmuri înflorite, de palate şi cetăţi, / Străbătute de-al tău farmec *ţie singură-ţi arăţi!* / Şi în câte mii de case lin pătruns-ai prin fereşti, / Câte frunţi pline de gânduri, *gânditoare* le priveşti!

[58] Pentru încadrarea personificării în sfera semantică a metaforei, v. Mihaela Mancaş, *op. cit*., p. 332.

[59] Mihaela Mancaş, *La synesthésie dans la création artistique de M.Eminescu, T.Arghezi et M.Sadoveanu*, CLTA, I (1962), pp. 55–70.

[60] H. Lausberg, *Elemente der Literarischen Rhetorik*, München, Max Hueber Verlag, 1965, & 369; Gh. N. Dragomirescu, *Mica enciclopedie a figurilor de stil*, loc. cit., pp. 167–169; Tudor Vianu, *Voluptate şi durere*, in *Studii de literatură română*, Bucureşti, EDP, 1965, pp. 253–260; *DSL*, s.v.

[61] Vezi L. Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, loc.cit., pp. 210–213; I.Funeriu, *Versificaţia românească*, Timişoara, Facla, 1980, pp. 46–72.

[62] Sextil Puşcariu, *Limba română*, ed. 2, Bucureşti, Minerva, 1976, p. 88.

[63] *Ibid*., pp. 88–93.

[64] Vezi Ov. Densusianu, *Aliteraţiunea în limbile romanice*, in *Opere*, I, Bucureşti, EL, 1968, pp. 57–137; G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, loc. cit., pp. 126–128, 163–165.

[65] D. Caracostea, *Expresivitatea limbii române*, Bucureşti, FRLA, 1942, p. 87.

[66] Nu ne referim la varianta prescurtată inclusă în poemul *Ta twam asi*, pe care o analizează Sextil Puşcariu (*op. cit*., pp. 91–94), ci la o formă independentă a poeziei, datând din acelaşi an, 1879.

[67] V. mai ales lucrările citate ale lui L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu* şi capitolul *Mihai Eminescu* din *Introducere în istoria versului românesc*, loc.cit.; observaţii privind funcţia rimei apar şi la G. I. Tohăneanu, *op. cit.*; id., *Convergenţa procedeelor artistice în poemul eminescian „Din valurile vremii..."*, in *Studii de poetică şi stilistică*, loc. cit., pp. 205–225 şi *Prestigiul stilistic al rimei*, in *Expresia artistică eminesciană*, loc. cit., pp. 211–240; I. Funeriu, *op. cit*., pp. 71–72.

[68] L. Gáldi, *op. cit*., pp. 388–389.

CLASICISM ŞI ORALITATE
(ION CREANGĂ ŞI I. L. CARAGIALE)

1. Ion Creangă

1.1. Introducere

1.1.1. În istoria limbii literare, Ion Creangă şi I. L. Caragiale reprezintă, la sfârşitul secolului al XIX-lea, o direcţie care valorifică, în diverse moduri şi, mai ales, cu diverse funcţii, limba vorbită. *Oralitatea* rămâne caracteristica stilistică dominantă a celor doi scriitori, cu deosebirea că opera lui Creangă este ilustrativă pentru o oralitate de tip popular, în timp ce scrierile lui Caragiale sunt reprezentative pentru un alt tip de oralitate, suburban, semidoct şi, în general, fals „neologistic". Posibilitatea de a defini prin trăsătura dominantă a oralităţii stilul celor doi scriitori este facilitată atât în cazul lui Creangă, cât şi în acela al lui Caragiale, de faptul că – statistic vorbind – limba operei nu este a autorului, ci a personajelor. Excepţii există, fără îndoială, şi ele sunt constituite de pasaje descriptive şi narative (nu foarte numeroase) din *Amintiri* şi *Poveşti* sau de fragmentele nedialogate din nuvelele lui Caragiale; în cea mai mare parte a cazurilor, însă, naraţia evoluează la cei doi scriitori prin intermediul dialogului propriu-zis dintre personaje ori, eventual, prin alte mijloace dialogice care apar în pasajele autorului[1]. Observaţia de mai sus porneşte de la o constatare a lui G. Călinescu[2] şi, chiar dacă nu are caracter de generalitate absolută, explică trăsătura stilistică fundamentală a fiecăruia dintre cei doi scriitori. Afirmaţia necesită, însă, o nuanţare pe care a formulat-o Tudor Vianu[3]. Creangă aparţine el însuşi mediului lingvistic al eroilor din *Amintiri*, ceea ce restrânge la pura descripţie funcţia limbajului în opera sa; Caragiale, însă, aparţine altui mediu lingvistic decât proprii săi eroi, iar această particularitate extinde funcţia limbii personajelor: în locul unei descrieri de mediu sau întâmplări legate de eroi neindividualizaţi prin mijloace lingvistice, cum procedează Creangă, limbajul capătă la Caragiale o *funcţie* (pe care Tudor Vianu o disociază în mai multe aspecte: datarea, localizarea şi caracterizarea mediului social şi cultural al eroilor).

1.1.2. Tot G. Călinescu este acela care contestă – primul – *autenticitatea* populară a stilului lui Creangă[4]. Probabil ca urmare a faptului că la Creangă basmul este dramatizat realist, deşi este vorba de o producţie în principiu fantastică, i s-a atribuit lui Creangă renumele de scriitor „poporal", sprijinit în parte de atitudinea pe care „Junimea" şi Titu Maiorescu au avut-o faţă de el. După părerea lui Călinescu, însă, punctul de vedere nu corespunde realităţii decât în ceea ce priveşte materialul lingvistic care stă la baza scrierilor lui Creangă; dar opera dă dovada unei limbi şi a unui stil foarte elaborate, caracterizate prin

aglomerarea pe un spațiu relativ restrâns a unui mare număr de procedee lexicale sau de sintaxă populară, printr-un umor bazat pe dialog, totul în defavoarea desfășurării epice lineare, care constituie specificul narației populare. Urmând o sugestie a lui Jean Boutière, Călinescu vede în Creangă un autor livresc, de tipul lui Rabelais: eroii lui trăiesc prin cuvinte, nu prin descrieri sau prin mișcare, ceea ce face ca scriitorul să fie gustat mai ales de intelectuali și, în sensul său real, mai puțin de un public larg. Acest punct de vedere, reluat parțial de cercetări ulterioare[5], a fost contestat încă din momentul apariției sale de către Vladimir Streinu[6]. Fără să-l considere pe Creangă un scriitor popular, Vl. Streinu are o viziune mai complexă asupra stilului scriitorului, căci neagă în egală măsură caracterul popular și posibilitatea unor paralele culturale între Creangă și Homer sau Rabelais. În stilul lui Creangă, Vl. Streinu vede o „fericită ambiguitate creatoare”, care îl face pe scriitor să pară „popular” pentru intelectuali și „cult” pentru popor[7], cu alte cuvinte, elaborat din punctul de vedere al nivelului artistic și relativ simplu în ceea ce privește tematica folclorică a operei, comună multor literaturi populare.

Aparent opuse, opiniile formulate asupra particularităților lingvistice și stilistice ale operei lui Creangă nu sunt, totuși, foarte diferite în esență, dacă avem în vedere faptul că se referă la aspecte diverse ale operei. Chiar dacă uneori le-a fost contestată autenticitatea populară, nici o cercetare efectuată asupra *Amintirilor* și *Poveștilor* nu se poate opri de a observa în stilul lui Creangă acel caracter elaborat care îi constituie trăsătura fundamentală și care face din opera scriitorului un caz izolat în istoria limbii române literare, unic tocmai prin îmbinarea mijloacelor lingvistice de sursă populară cu o cultură de un tip special, o cultură orală.

Caracterul popular al limbii lui Ion Creangă trebuie înțeles, așa cum demonstrase Iorgu Iordan în studiul său *Limba lui Creangă*, în opoziție atât cu aspectul scris, cult, al limbii, cât și cu aspectul regional. Pe de o parte, un studiu al lexicului lui Creangă îl conduce pe autor la concluzia (*infra*, **1.4.1.**) că termenii strict regionali – care nu apar, nu sunt sau nu erau înțeleși în alte regiuni decât Moldova – sunt relativ reduși numeric față de *corpus*-ul operei. Pe de altă parte, caracterul popular, opus celui cult, este mai evident în sintaxă și în procedeele de stil[8]. Creangă scrie într-o epocă în care, așa cum am observat și până acum, o direcție *savantă*, livrescă, bazată pe o sintaxă de influență romanică, se deosebește cu relativă precizie de direcția *populară*, definită prin sintaxa și procedeele de narație ale limbii vorbite. În acest sens, Ion Creangă aparține net celei de a doua direcții.

1.2. Fonetica[9]

Aspectul fonetic al limbii lui Creangă nu reprezintă o transcriere a pronunțării regionale moldovenești. Așa cum observă majoritatea studiilor consacrate limbii scriitorului, Creangă utilizează regionalismul fonetic cu mare măsură[10]. Această limitare a regionalismului rezultă din două caracteristici ale fonetismelor din limba operei sale: în primul rând, particularitățile regionale pe care le vom înregistra sunt paralele, în aceleași condiții fonetice și de multe ori în aceleași cuvinte, cu fonetismele literare, reprezentând între acestea un procent minim; în al doilea rând, față de totalitatea fonetismelor regionale ale graiului moldovenesc, regionalismele înregistrate în limba lui Creangă sunt de asemenea foarte reduse numeric. Dacă adăugăm la aceasta faptul că unele fonetisme deosebite de limba literară actuală sunt (ori erau, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea) arhaisme

fonetice comune mai multor graiuri, regionalismul fonetic existent în limba operei lui Creangă este adus la proporțiile sale reale.

1.2.1. Câteva regionalisme reprezintă conservări ale unor ***fonetisme arhaice***:

– Forma etimologică cu *â* în locul diftongului *îi* este aproape generală: *mâne* (18, 25, 27, 76), *pânea* (22, 174), *câne-cânește* (57), *mânile* (83, 119), *mâni dimineață* (118), *mâne-poimâne* (20).

– Se înregistrează frecvent forma regională *cămeșă*, conservare a fonetismului etimologic: *cămeșa* (18, 287).

– Apare forma veche a verbului *intra*: *întru* (19), *întri* (34).

– Se conservă sufixele -(*t*)*oriu* și *-ariu*, ca în limba veche: *scripcariul* (7), *coțcariul* (96), *povestariu* (233); datorate, probabil, prezenței unui *r* muiat în finala nearticulată a cuvintelor, formele sunt înregistrate și în situații în care nu se justifică prin sufix: *bolta ceriului* (146).

– Apare fonetismul mai apropiat de etimonul slav, *poroncă* (168, 227).

– Se conservă sporadic unele forme etimologice, cu *ă* neasimilat: *răpede* (19, 77), *răpezi-te* (76), *rădica* (35, 80), *să trămită* (186), *blăstămau* (21), *fărmăcători* (161), *părete* (125), *mulțămiți* (22, 65), *mulțămind* (201).

1.2.2. Alte forme regionale care apar la Creangă sunt ***inovații fonetice*** ale graiului moldovenesc; acestea întrunesc cel mai mare număr de particularități regionale:

– După seria consonantică, dură în pronunțarea moldovenească, *s*, *ș*, *j*, *ț*, *z*, *r*, uneori și după labiala *m*, diftongul *ea* > *a*, iar vocalele *e* > *ă* și *i* > *î*; *pupăzăi* (46), *sara* (48), *sară* (169), *Marța* „marțea" (84), *blândeță* (205), *jălea* (127), *jălit* (215), *răle* (46), *iesă* (127), *dac-ai vra* (131), *casăi* (125), *samănă* (124), *tocmală* (209), *jâlț* (89).

– Cea mai frecventă particularitate dialectală este, probabil, la Creangă, reducerea diftongului accentuat final *eá* la *é*: *vré* (20, 100, 172), *avé* (23, 30, 103, 184), *a ședé* (30), *colé* (37), *l-or puté scoate* (39), *s-ar păré* (85), *n-om puté* (89), *măsé* (126), *ți-a mai puté* (181), *or plăcé* (187), *vedé-te-aș* (189), *nu se mai bé* (164).

– Vocala *e* neaccentuată și finală > *i*: *s-a diochiet* (31), *nu se dioache* (34), *varatic* (40), *galiș* (101), *mânici* (180), *jaratic* (130), *cucul arminesc* (42), *dismerda* (123).

– Diftongul *–iá* > *-ié*: *băiet* (17, 85, 131, 181), *ieu* (19, 20, 43, 44, 76, 80), *mă ie* (20), *se ie* (38), *își ie* (45, 140), *s-a muiet* (45), *m-am întârziet* (47), *spăriet* (131), *spărietă* (121), *încheietă* (22), *de-abié* (131), *ni s-au împrăștiet* (56).

– Vocala *ă* în poziție protonică > *a*: *macar* (21, 25, 36, 76, 98), *barbat* (29, 184, 185), *varatic* (40), *jaratic* (130), *celalalt* (162).

– Este aproape generală forma moldovenească a verbului *a se mira: să te mieri* (28), *mă mieram eu* (31, 36), *te mieri ce* (31), *mă mier* (107), *se miera* (111).

– Sunt notate uneori exemple de depalatalizare a labialelor: *perdut* (21), *împetrită* (23), *peire* (87).

– Foarte rară, înregistrată doar la câteva cuvinte, este notarea palatalizării labialelor: *chiuă* „piuă" (40, 102), *să chirotească* „pirotească" (36), *de-a-puterea-hi* (222), *sulcină* „sulfină"; ultimul exemplu este, de altfel, înregistrat ca variantă neregională în DEX.

– Apare uneori forma moldovenească, cu *r* disimilat, *ferești* (127), *fereștile* (125).

– Sunt foarte frecvente formele regionale de numerale şi, mai ales, cele de pronume demonstrative sau nehotărâte (în componenţa cărora intră un demonstrativ): *tusşese* (218), *acum şesezeci de ani* (26); *aistă* (171), *aistora* (126), *ista* (25), *ist* (pronume şi adjectiv: *zise ist cu boii*, 140; *pentru ist băiet*, 53), *iestea* (100), *ieste* (28, 197), *aieste* (197); *ceialalţi* (90), *cela* „acela" (191), *cela* „celălalt" (156).

– Variate şi numeroase sunt şi formele verbale regionale, atât cele de prezent indicativ, cât şi cele de conjunctiv: *îs* (22, 28, 31, 35), *îi* (23, 170), *vreu* (23), *se sparie* (146), *să-şi deie* (17, 23, 37), *să se deie* (97), *să-i deie* (69), *să nu-l ieie* (140).

Cele mai importante fonetisme ale graiului moldovenesc sunt prezente la Creangă cu discreţie, iar lista lor n-ar putea fi prelungită cu multe alte fenomene. Pe această caracteristică, lipsa de ostentaţie a transcrierii fonetice regionale, se bazează (alături de faptele de lexic) observaţia lui Iorgu Iordan potrivit căreia Creangă nu poate fi considerat un scriitor „dialectal". Multe dintre fonetismele regionale citate reprezintă, de altfel, excepţia, forma literară corespunzătoare fiind mult mai frecventă.

1.3. Morfologia

În morfologie, se remarcă unele particularităţi regionale, care se alătură seriei mai bine reprezentate de trăsături general populare, fenomene existente în toate graiurile.

Creangă utilizează, de exemplu, câteva forme speciale, în care adjectivul posesiv este alăturat unui substantiv nedeclinat, în situaţii în care sensul construcţiei ar necesita un caz oblic: *am să spun bărbatu-meu* (184) „bărbatului meu"; *alăture cu casa socru-tău* (181) „socrului tău"; *Ipate, deprins a asculta pe Chirică, zice socru-său* (181); *primind şi el carte din mâna tată-său* (188)[11].

Articolul posesiv apare uneori în forma moldovenească, invariabilă: *sunt de toate* (...) *dar sunt* **a** *mămucăi* (120); *scroambele ieste* **a** *voastre îs pocite* (28).

Creangă manifestă o preferinţă pentru pronumele şi adjectivul posesiv *său*, neacordat, în concurenţa cu *lui – lor: bietele nurori jăleau pe soacră*-**sa** (121)[12].

Au caracter general formele multiple de viitor popular, analitic şi perifrastic; varietatea acestora este deosebită, căci Creangă notează aproape toate formele posibile de viitor popular: *i-a mai trece* (131), *cine s-a afla* (153), *mi-a trebui* (172), *cum a da târgul* (193), *ne-a scăpa el* (200), *s-a afla* (226), *a veni ea şi vremea* (228), *te-oi încărca* (140), *ţi-or plăcé* (187), *s-or sfârşi* (204), *mi-i spune* (151), *ţi-i împlini* (170), *te-i trezi* (173), *îi vedé* (183), *l-îi purta* (217), *îţi vré* (235), *mi-ţi mai face* (229), *am să ieu* (25), *am să-l duc* (25).

Apar însă şi formele literare de viitor, uneori pe aceeaşi pagină şi chiar în aceeaşi frază cu precedentele: *vă vor ieşi ele toate* aceste pe nas (223); *numai de-aţi puté dovedi cât vă voi da eu, că de nu-ţi fi mâncători şi băutori buni, v-aţi găsit beleaua cu mine* (223).

– Mai-mult-ca-perfectul indicativ apare încă, la pers. a III-a plural, fără desinenţa *-ră: doi hojmalăi se şi luase după mine* (19).

– În sfârşit, o trăsătură general populară a morfologiei lui Creangă este şi apariţia a numeroase forme de prezumtiv, cu funcţii diverse: *nepotul prea puternicului Verde-împărat m-a fi aşteptând cu nerăbdare* (222); *căci stăpânu-meu... a fi îmbătrânit, aşteptându-mă* (229). Funcţie de prezumtiv are, uneori, şi forma populară a viitorului simplu: *în ziua de azi, nu ştiu zău care-a mai fi cu crucea în sân, cum cauţi tu*

(179); în ultimul exemplu, viitorul este, de fapt, un prezumtiv cu verbul de bază elidat: *a mai fi fiind.*

1.4. Lexicul şi pocedeele stilistice realizate la nivel lexical

1.4.1. Termeni populari şi regionali. Afirmaţia privitoare la caracterul *general* popular al limbii lui Creangă, în speţă *nedialectal*, se bazează, în primul rând, pe studierea lexicului. Observaţia apăruse, cu clasificări ale faptelor de lexic de asemenea suficient de precise, şi în monografia citată a lui Jean Boutière[13].

Într-adevăr, impresia de regional poate proveni, pentru limba lui Creangă, fie din utilizarea unor cuvinte mai rare, dar nu limitate la aria dialectală a Moldovei (decât, cel mult, într-un sens special, deosebit de cel al cuvântului din alte regiuni), fie din aspectul fonetic moldovenesc al unor cuvinte cu răspândire generală. Atât Iorgu Iordan, cât şi Jean Boutière, izolează astfel două categorii lexicale care reduc considerabil (până la o treime din totalul glosarului „regional" al lui Creangă) numărul cuvintelor propriu-zis regionale:

(a) cuvinte care au în Moldova *un sens special: a-şi închipui* „a-şi procura", *a căptuşi* „a prinde", *a croi* „a bate";

(b) *forme fonetice moldoveneşti* ale unor cuvinte care aveau circulaţie generală: *amiji* „miji", *sopon* „săpun", *ghiavol* „diavol", *hălăgie* „gălăgie";

(c) termeni care *circulă în toate graiurile* sau, cel puţin în epoca în care i-a utilizat Creangă, cunoşteau o răspândire mai largă decât aria Moldovei: *batâr*, *berechet*, *bondiţă*, *beteag*, *caier*, *chişleag*, *ciubotă*, *cotlon*, *chef*, *câlţi*, *clacă*, *cobe*, *plisc* etc.;

(d) regionalismele propriu-zise, în număr destul de redus: *bostan*, *buhai*, „taur", *colb*, *curechi*, *dugheană*, *iarmaroc*, *perjă*, *avan*, *coropcar*, *hulub*, *ialoviţă* etc.

1.4.2. Neologismele sunt extrem de puţin numeroase în opera lui Creangă. Lipsa lor se explică în parte prin mediul descris, în majoritatea cazurilor rural sau fantastic. Fapt este că *Amintirile* conţin doar 12 neologisme, număr mai mic decât la orice alt scriitor. Se pare că înlocuirea neologismelor o făcea Creangă după prima redactare, pentru conservarea purităţii stilului şi pentru compatibilitatea cu tema sau mediul acţiunii. Este de menţionat faptul că numai opera *literară*[14] se află în această situaţie, căci Creangă folosea neologismele atât în corespondenţa particulară, cât şi în memoriile sau actele înaintate oficialităţilor.

1.4.3. Limba operei lui Creangă cuprinde, alături de cuvintele populare sau regionale, un mare număr de **expresii idiomatice**[15], unele luate de autor din vorbirea populară, altele reprezentând rezultatul propriei sale inventivităţi lexicale. Funcţia acestor expresii nu este aceea de a da impresia de autenticitate a vocabularului, ci, într-un anume fel, opusă. Ca şi în domeniul sintaxei, şi în cazul vocabularului, Creangă îşi creează, cu elementele lexicale oferite de vorbirea populară, o limbă proprie, care nu este forma de exprimare spontană a limbii vorbite, ci are, dimpotrivă, un caracter foarte elaborat. În această constatare îşi are originea şi ideea, formulată de G. Călinescu, care susţinea că proverbele şi zicătorile au, la Creangă, rolul pe care-l are citatul la Rabelais. Este forma pe care o ia cultura de alt tip, populară şi autohtonă, paralelă funcţional cu citatul cult, de sursă livrescă, din opera lui Rabelais. Afirmaţia poate fi sprijinită prin argumentul *frecvenţei*:

proverbele, zicătorile sau expresiile idiomatice de orice tip apar la Creangă în orice moment al narației, fără alegere, în planul autorului şi în acela al personajelor, fiind uneori aglomerate într-un context foarte redus, în cuprinsul aceleiaşi fraze sau ca elemente esențiale – uneori unice – ale unui dialog. Vezi, de exemplu, dialogul în contradictoriu dintre două personaje ale povestirii *Dănilă Prepeleac*: „– *Frate, frate, dar pita-i cu bani, barbate. – Apoi dă, măi nevastă, sângele apă nu se face*" (138), în care fiecare interlocutor îşi sprijină poziția printr-un argument sintetizat într-o expresie idiomatică.

Într-un context mai larg, aceeaşi este structura dialogului dintre Ipate şi Chirică în *Povestea lui Stan Pățitul*: „– Ba nu, bade Ipate, n-aibi grijă; nu ți-oi mai cere *vreun lucru mare până pe-acolo*. Ş-apoi ce ți-oi lua eu din casă, *nu-ți face trebuință* d-tale. – Apoi na, zise Ipate. *Măsură-i vorba cu îmblăciul. Balan să-ți aleagă din gură ce spui*, dacă nu vorbeşti desluşit. – Apoi dă, bade Ipate, *unde-i vorbă, nu-i mânie; mai bine să te tocmeşti întâi, decât pe urmă*. – Apoi ia asta-ți spun şi eu, măi ciotul dracului: *dezleagă odată calul de la gard*, să ştiu eu atunci – *de-oiu ajunge cu sănătate – ce-i al tău şi ce-i al meu*. – Ia lasă, bade Ipate, lasă; *nu te mai pune* şi d-ta atâta pentru *te mieri ce şi mai nimica*, că doar *n-are să fie un cap de țară*" (172). Cu excepția formulelor introductive (*apoi na, apoi dă, apoi ia*) şi a unor elemente devenite automatisme în dialogul de mai sus (*ba nu, lasă, n-aibi grijă*, vocativele cu care personajele se adresează unul altuia), sensul comunicării este purtat numai de expresiile idiomatice de diverse tipuri şi grade de generalizare: proverbe, zicători mai mult sau mai puțin modificate de Creangă, expresii de limbă vorbită, locuțiuni verbale sau formule fixe.

Se pot izola, în opera lui Creangă, mai multe categorii de expresii, clasificate în funcție de gradul lor diferit de abstractizare: proverbe, zicători, expresii de limbă vorbită, citate[16]:

(a) *Proverbele*, mai abstracte, convin mai puțin spiritului concret şi deosebit de plastic al autorului şi, de aceea, sunt folosite mai rar decât alte categorii; se introduc aproape întotdeauna prin formula introductivă *vorba ceea*: „Paza bună trece primejdia rea"; „Toată pasărea pe limba ei piere"; „Omul sfințeşte locul"; „Capra sare masa şi iada sare casa"; "Rău cu rău, dar mai rău făr-de rău"[17].

(b) *Zicătorile*, mai puțin abstracte, au un caracter mai slab generalizator, fiind în acelaşi timp mai concrete în formulare şi mai plastice; de aceea, Creangă le utilizează în număr deosebit de mare, actualizând, reproducând, modificând ori chiar inventând câte o asemenea expresie pentru toate situațiile în care se simte nevoia unei caracterizări: „În care cămeşă s-a mâniet, într-aceea s-a dezmâniè"; „La calic slujeşti, calic rămâi"; „Găsise un sat fără câini şi se plimba fără băț"; „Nu aduce anul ce aduce ceasul"; „Să nu dea Dumnezeu omului cât poate el suferi"; „La plăcinte înainte, la război înapoi"; „Un nebun arunc-o piatră-n baltă şi zece cuminți n-o pot scoate"; „Dacă e copil să se joace, dacă-i cal să tragă şi dacă-i popă să cetească"; „Capul de-ar fi sănătos, că belele curg gârlă"; „Unde-i cetatea mai tare, acolo bate dracul război mai puternic" etc.

Unele dintre aceste zicători reprezintă citate cu valoare aluzivă în contextul în care sunt introduse. Alteori, Creangă renunță complet la lămurirea unor asemenea aluzii, considerând sau cunoscută, sau nefolositoare anecdota respectivă: se compară, de exemplu, o întâmplare relatată („ca fata vătămanului"), fără să se mai detalieze termenul de comparație, întâmplarea analogă la care se face referirea.

(c) *Expresiile de limbă vorbită* nu au caracterul de generalizare al celorlalte tipuri de expresii idiomatice. Foarte plastice, acestea apar în planul autorului sau în limbajul personajelor, sub forma unor locuţiuni verbale şi adjectivale ori a unor comparaţii: „dau prin băţ"; „de-i merg peticile"; „pestriţă la maţe"; „înălbise pe dracul"; „am umblat teleleu Tănasă"; „de-mi scăpărau picioarele"; „să nu-l atingă cineva cu cât e negrul sub unghie"; „mort, copt"; „parcă-i o moară hodorogită"; „nu mi-era a învăţa cum nu-i e cânelui a linge sare"; „iute ca prisnelul" etc.

(d) *Citatele* din cântecele populare îl duc pe Creangă până la a da formă ritmată şi rimată propriului său text; ca şi celelalte categorii de expresii, şi acestea au rolul de a accentua aspectul *oral* al povestirii, în speţă caracterul ritmat al frazei. În afară de cunoscutele citate din poezii populare, amintim doar unele zicători rimate: „*Câte-n lună şi în stele, / De-ţi venea să fugi de ele / Sau să râzi ca un nebun, / Credeţi-mă ce vă spun*"; (Ei, stăpâne, cum ţi se pare? Gândit-ai vreodată că ai s-ajungi) *Soarele / Cu picioarele, / Luna / Cu mâna / Şi prin nouri să cauţi cununa*?" (192); („Stăpâne, ţine-te bine pe mine, că) *Am să zbor lin ca vântul, / Să cutreierăm pământul*" (200).

Expresiile de limbă vorbită sunt uneori uşor modificate de Creangă, iar textul devine astfel ritmat şi caracterizat prin rimă ori asonanţă. Dintr-o deosebită grijă pentru aspectul eufonic al povestirii, autorul introduce forme ca acestea: „*Câte drăcării le vin în cap, toate le fac*" (35); „*şi hai fiecare pe la casa cui ne are, că mai bine-i pare*" (38-39); „Vorba ceea: *Dă-mi, Doamne, ce n-am avut, / Să mă mier ce m-a găsit*" (199); „Vorba ceea: *Viţa de vie tot învie. / Iar viţa de boz, tot răgoz*" (199). Într-un text ca *Povestea lui Harap Alb*, unde asemenea fragmente versificate – citate sau compuse de scriitor – sunt foarte frecvente, chiar şi personajele ajung uneori să se exprime în această formă rimată şi ritmată, deşi nemarcată grafic ca vers: „De asta şi eu *mă anin şi mă închin* la cinstita faţa voastră, ca la un codru verde, *cu un poloboc de vin şi cu unul de pelin*, zise Gerilă. *Şi hai de-acum să dormim, mai acuş să ne trezim, într-un gând să ne unim, pe Harap Alb să-l slujim şi tot prieteni să fim; căci cu vrajbă şi urgie raiul n-o să-l dobândim*" (221).

1.4.4. Acelaşi efect pur sonor îl urmăreşte Creangă în **formaţiile lexicale proprii**[18], uneori doar deformări ale unor cuvinte existente pentru a le face mai expresive, alteori termeni excesiv de familiari, utilizaţi pentru rezonanţele lor onomatopeice: *târnosiri*, *scrombăit*, *sfârloage* (termeni pe care Creangă mărturiseşte a-i fi folosit fără a le cunoaşte sensul, deci numai pentru valorile lor fonetice), *chirfosală* „agitaţie, zgomot", *a dondăni* „a da din gură, a bodogăni", *a bodrogăni* – varianta mai expresivă a lui *bodogăni*, *smârţog* – considerat mai expresiv decât *mârţoagă*, *a bojbăi* „bâjbâi", *a se chiurchiului* „a se chercheli".

În această categorie, a procedeelor lexicale cu valoare strict eufonică, se încadrează şi cele câteva *deraieri lexicale* pe care le întâlnim la Creangă: adresarea *nepurcele* pentru *nepoţele* sau expresia *Dumnezeu să-l iepure* pentru „să-l ierte" sau „să-l apere".

Interjecţiile şi onomatopeele, în special în situaţiile în care sunt repetate, au de asemenea funcţie eufonică; interjecţile îndeplinesc de multe ori rolul unor predicate, dinamizând astfel naraţia (*infra*, **1.5.3**).

1.4.5. S-a remarcat adesea[19] un aspect important al lexicului lui Creangă, şi anume *sinonimia* cu funcţie stilistică. Aceeaşi idee poate fi exprimată prin foarte

mulți termeni diferiți, fie în același context, fie considerând aspectul în cadrul larg al operei întregi.

Astfel, într-o singură frază poate fi utilizat un număr mare de verbe diferite, apropiate între ele ca sens general: „Dar toată suflarea și făptura de prin prejur îi țineau hangul; vântul *gemea ca un nebun*, copacii din pădure *se văicărau*, pietrele *țipau*, vreascurile *țiuiau* și chiar lemnele de pe foc *pocneau de ger*" (214).

Valori expresive deosebite obține Creangă din utilizarea *cu același sens contextual* a unor termeni care au un *sens de dicționar foarte diferit* unul de al celuilalt; sensul contextual al unui termen poate fi uneori strict antonim față de sensul său de dicționar. Un exemplu îl constituie sinonimele figurate și frazeologice ale verbului *a bate*: *a da o bătaie*, *a lua la bătaie*, *a arde* (câte un sfânt Nicolae), *a mânca papara* (echivalent cu pasivul „a fi bătut"), *a mângâia*, *a săcela*, *a croi*, *a buși*, *a coși* (în bătaie), *a jnăpăi*, *a da câteva tapangele* (la spinare), *a lua pielea și ciolanele*, *a învăța*, *a trage o chelfăneală*, *a lua la depănat*, *a scărpina*, *a snopi*, *a otânji*, *a dezmierda*, *a da un pui de bate*, *a trage un frecuș* etc. Valoarea stilistică a acestor „sinonime" crește pe măsura utilizării lor improprii, cu cât deosebirea de sensul lor denotativ este mai mare, atingând limita superioară în cazul în care un cuvânt este utilizat – contextual – cu un sens opus față de sensul său curent: *a mângâia*, *a dezmierda*, cu sensul de „a bate", de exemplu.

Sugestive și ironice sunt sinonimele date de scriitor pentru substantivul *drac*[20]; situația dă naștere la alternative cu atât mai expresive, cu cât intervine și interdicția lexicală, tabú-ul lingvistic, care impune folosirea eufemismelor: *cornoratul*, *demon* (*dimon*), *diavol* (*ghiavol*), *Michiduță*, *Mititelul*, *necuratul*, *pârdalnicul*, *spurcatul*, *tartorul* (sinonime lexicale, unele cu valoare eufemistică); *Cel-de-pe-comoară*, *Ucigă-l crucea* (sinonime frazeologice); *Sarsailă*, *Scaraoschi*, *Talpa-iadului*, *Tălpoiul* (nume proprii); *bivol*, *iepuroi* (sinonime metaforice).

1.4.6. În același sens al utilizării „improprii" a termenilor, notăm și valoarea augmentativă a diminutivelor, valoare existentă și în limba vorbită. În exemplul: *cât era ziulica și noaptea de mare, ședeau singurei ca cucul* (151), raportul diminutiv-augmentativ este inversat, fapt subliniat și de epitetul *mare* acordat diminutivului. Alteori, sensul augmentativ al diminutivului este strict contextual. Uciderea cerbului în *Povestea lui Harap Alb* este numită diminutival: *Și chiar haidem, cu ajutorul Domnului, să isprăvim odată și* ***trebușoara*** *asta* (206); la fel poznele copilului în *Amintiri*: *iar când mă lăsa de capul meu, făceam câte* ***o drăguță de trebușoară*** *ca aceea, de nici sfânta Nastasia Izbăvitoarea de otravă nu era în stare a o desface* (51).

1.5. Sintaxa și procedeele stilistice realizate la nivel sintactic

1.5.1. Sintaxa propoziției

Majoritatea valorilor speciale care se remarcă în sintaxa propoziției sunt de sursă populară: mai puțin decât în sintaxa frazei, utilizarea acestora are drept scop realizarea unui efect de oralitate; construcțiile speciale pe care le vom menționa au, în genere, doar funcția de a marca, alături de alte mijloace, participarea afectivă sporită a vorbitorului (personaj) sau a autorului la acțiunea relatată.

– În această categorie se înscrie, de exemplu, construcţia de origine populară de tipul *vine el tata*, care constă din formularea repetată a subiectului, printr-un pronume care dublează subiectul-substantiv[21]. Deşi parţial gramaticalizată, construcţia are valoare expresivă încă sensibilă. Ea nu este alcătuită dintr-o opoziţie pronominală, deşi a luat naştere printr-o exprimare de tip opoziţional, aşa cum remarca Jacques Byck. Două elemente vin să întărească efectul stilistic al construcţiei: anticiparea subiectului-substantiv printr-un pronume personal şi topica inversată a acestui subiect repetat (uneori dislocat) faţă de predicat, pe care îl urmează. Remarcăm şi faptul că o asemenea construcţie presupune întotdeauna o intonaţie diferită de cea neutră. La Creangă, dublarea subiectului în această formă este destul de frecventă şi cunoaşte unele variaţii de topică: construcţia poate apărea în forma obişnuită (verb – pronume personal – substantiv), cu subiectele separate de verb (substantiv – verb – pronume personal) sau cu trei termeni separaţi prin intervenţia unui adverb: *a veni ea şi vremea aceea* (222); *i-a veni el vreunul de hac* (218); *au prins ei acum dracii la minte* (247); *Harap Alb vede el bine unde merge treaba* (203); *Bate el Ivan în poartă cât ce poate* (247); *Suspină ea Moartea* (250); *te căptuşeşte ea, Mărioara, acuş!* (41). Valoarea afectivă a ultimului exemplu este sporită, căci repetarea subiectului, pus de autor între virgule, este întărită şi de faptul că personajul vorbeşte despre sine însuşi la persoana a III-a.

– Tot de origine populară este şi dativul etic, construcţie care accentuează afectiv participarea la acţiune a naratorului, foarte frecventă în scrierile lui Creangă[22]. Pronumele personal de persoanele I şi a II-a în dativ cu funcţie afectivă poate fi utilizat simplu sau, atunci când valoarea sa expresivă este considerată slăbită, se dublează: *că bine* **mi** *te-am căptuşit* (197); *de-abia* **mi**-*i lua pe Gerilă* (217); *iar tu să* **mi**-*o prinzi cum ţi-i meşteşugul* (227); *găbueşte păsărica,* **mi ţ**-*o înşfacă de coadă* (227); *Şi odată* **mi ţ**-*o înşfacă ei* (228); *şi răpede* **mi ţi** *le-a înfulicat* (224); *şi răpede-răpede* **mi ţi** *le-a supt pe toate de-a rândul* (224).

– Formele topice inversate sunt curente în sintaxa populară; acestea apar, mai ales, în variantele interogative şi exclamative ale timpurilor şi modurilor analitice sau ale diatezei reflexive: **prinde-l-voiu** *strigoiul cela* (39); **Bagat-ai** *în cap vorbele mele*? (148); **Gătitu-le-aţi** *ceva*...? (21); **Pare-mi-se** *că ştii tu moarea mea*... (76); *mai* **mâncat-ai** *sălăţi de acestea* (199). Construcţia este veche în limbă; conservată şi azi în formulele de imprecaţie, ea există şi la Creangă în aceste situaţii: **mira-v-aţi** *de*... *frumuseţe-vă* (215); **dormire-ai** *somnul de veci, să dormi*! (25).

Schimbarea ordinii normale a cuvintelor nu este o trăsătură specifică sintaxei populare; atunci când utilizează inversiunile topice, Creangă le alege pe cele de tip popular, unele explicabile şi prin preferinţa sa pentru repetiţie: **de te-a învăţat cineva,** *bine ţi-a priit, iară* **de-ai făcut-o din capul tău,** *bun cap ai avut* (193); *Na*! **car** *mi-a trebuit,* **car** *am găsit* (140); *şi* **mult** *să te înzilească, luminate crăişor, că* **mare** *norocire te aşteaptă* (190).

– O menţiune specială merită, în opera lui Creangă, valorile timpurilor şi ale modurilor verbale, uneori diferite de funcţia lor curentă. Interferenţa de valori în domeniul verbului este caracteristică şi limbii vorbite, dar la Creangă aceasta capătă uneori aspecte inedite. Amintim câteva schimbări în utilizarea formelor verbale[23]:

– viitorul în locul prezentului: *cam de câţi ani* **ăi fi** *tu*! (170). J. Boutière înţelege viitorul *ăi fi* ca pe un prezent (*eşti tu*); ni se pare, însă, mai exactă interpretarea

formei ca pe un prezumtiv cu tema verbului absentă (*ăi fi fiind*), deoarece sensul propoziției interogative este dubitativ;

– imperfectul indicativ cu valoare ireală, de condițional perfect: *dacă nu* **eram** *eu și cu Păsărilă, ce* **făceați** *voi acum*! (228) – „ce ați fi făcut?”;
– conjunctivul prezent cu valoare de imperativ: *Ia* **să-i faci** *chica topor, spinarea dobă și pântecele cobză* (221);
– conjunctivul perfect cu valoare condițională exclamativă: *ș-apoi* **să fi văzut** *pe neobositul părinte, cum umbla prin sat*... (17) – „dacă l-ai fi văzut”;
– condiționalul optativ, mod al irealității, are uneori sens de indicativ (prezent sau perfect): *Oare nu cumva* **v-ați face** *și voi niște feciori de ghindă, fătați în tindă*... (221) – „vă faceți, v-ați făcut”;
– conjunctivul are uneori, aparent, valoare de indicativ: *De la o vreme, prinzând moș Bodrângă la inimă,* **să nu înceapă** *a cânta din fluier o Corăbiască de cele frământate în loc? Noi atunci* **să nu ne întărtăm** *la joc? și așa o fierbeam de tare, de nu ne-ajungea casa* (66); *Eu atunci,* **să nu-mi caut** *de drum tot înainte*? (43). Contextul narațiunii este indicativul imperfect, de unde se poate deduce că și valoarea subjonctivelor negative, utilizate în formă interogativă, ar fi tot de indicativ (perfect sau imperfect). De fapt, însă, avem a face cu o construcție eliptică, în care lipsește verbul la indicativ și apare doar conjunctivul (al doilea verb): „moș Bodrângă *putea* să nu înceapă a cânta?”; „noi *puteam* să nu ne întărtăm la joc?” etc.

1.5.2. Sintaxa frazei

Oralitatea de tip popular a stilului lui Creangă decurge dintr-o serie de procedee stilistice care se realizează cu precădere la nivel sintactic și lexical. Totuși, în sintaxa frazei lui Creangă există o categorie de particularități, comune cu sintaxa populară, „fapte de natură strict lingvistică”[24], pentru care nu se poate determina o valoare stilistică directă, deși ele contribuie la caracterizarea de ansamblu a stilului operei sale. În această situație se află, alături de unele trăsături sintactice, și o bună parte a faptelor de lexic înregistrate în *Amintiri* și *Povești.*

1.5.2.1. La nivel sintactic, fără o valoare stilistică specială, înregistrăm în primul rând predominarea *coordonării* asupra subordonării în frază. Coordonarea este raportul sintactic predominant și în sintaxa populară; am observat, de altfel, că în cadrul direcției savante, reprezentată în limba literară din secolul al XIX-lea de Odobescu și Hasdeu, structura savantă și foarte „construită”[25] a frazei se datora în special exploatării resurselor subordonării.

În limba operei lui Creangă, coordonarea apare atât în forma propozițiilor *juxtapuse*, cât și a celor legate prin *conjuncții*. Cea mai frecventă conjuncție este *și*, însă, uneori tot cu valoare copulativă, apar adversativele *iar* și *dar*. Paragrafe întregi se desfășoară aproape exclusiv în fraze cu propoziții coordonate, adesea paratactic: „Un fior rece ca gheața îi trece prin vine, picioarele i se taie, un tremur o cuprinde în tot trupul și ochii i se painjinesc” (128); „Atunci feciorul craiului își ie cele trebuitoare, sărută mâna

tătâne-său, primind carte de la dânsul către împăratul, zice rămas bun fraţilor săi şi apoi încalecă şi porneşte cu bucurie spre împărăţie" (187).

Juxtapunerea nu apare numai la propoziţiile copulative, ci şi la cele adversative[26], unde *pauza* absolut necesară pentru înţelegerea textului este aceea care supleneşte conjuncţia: „Şi dă el să descuie uşa, // nu poate; dă s-o desprindă, // nici atâta" (222). Alteori pauza izolează ultima propoziţie juxtapusă, care devine astfel o concluzie a celorlalte: „Dascălul nu ne mai primea în şcoală, Irinuca nu ne putea vindeca, pe bunicul n-avé cine-l înştiinţa, merindele erau pe sfârşite, // rău de noi!" (30)[27].

Coordonarea nu este independentă la Creangă de anumite valori ale repetiţiei: în cazul juxtapunerii, se repetă cuvintele, iar propoziţiile juxtapuse iau o formă apropiată de enumerare; în cazul coordonării prin conjuncţii, elementul repetat este cel relaţional (de obicei *şi*, *iar*). Juxtapunerea coordonatelor presupune existenţa unei pauze între ele, marcată grafic prin virgulă, ceea ce dă frazelor o intonaţie specifică. Particularităţile sintactice ale frazei lui Creangă nu sunt prin urmare independente de valoarea stilistică predominantă a textului, şi anume de *oralitate*: variatele forme ale repetiţiei sau intonaţia presupusă de parataxă pot fi considerate elemente componente ale oralităţii.

Comună limbii lui Creangă şi sintaxei populare este utilizarea conjuncţiei *şi* la începutul frazelor, fără funcţie sintactică propriu-zisă, ci doar ca element de continuitate la nivelul textului: este aşa-numitul *şi* „narativ" sau, în terminologia lui Iorgu Iordan, „conjuncţie coordonatoare universală"[28]. În cursul naraţiei, frazele sunt introduse în text cu conjuncţia *şi*[29]: „*Şi* drumeaţa pornind, a mers iar un an de zile tot prin locuri sălbatice şi necunoscute, până ce cu mare greu ajunse la Sfânta Vineri. *Şi* aici i s-a întâmplat ca şi la Sfânta Miercuri, numai că Sfânta Vineri i-a mai dat şi ea un corn de prescure, un păhăruţ de vin şi o vârtelniţă de aur care depăna singură; *şi* a îndreptat-o şi ea la soră-sa cea mai mare, la Sfânta Duminică. *Şi* de acolea drumeaţa pornind chiar în aceea zi... (160).

Rolul conjuncţiilor narative, de legătură între fraze, îl au uneori în naraţia lui Creangă adverbele *atunci* şi *apoi*: „*Apoi* unul din ei vesteşte împăratului despre venirea noilor peţitori... *Atunci* împăratul îi cheamă înaintea sa. Moşneagul, cum intră, se pleacă până la pământ şi stă la uşă smerit. *Iară* purcelul calcă înainte pe covoare grohăind...". (156).

Creangă introduce uneori propoziţiile principale prin adverbe cu funcţie conjuncţională şi sens subordonator; în construcţia amintită, adverbul *unde* este urmat de o negaţie (*unde nu*): „Apoape de Buna-Vestire *unde nu* dă o căldură ca aceea, şi se topeşte omătul şi curg pâraiele... Şi *unde nu* porneşte stânca la vale..." (30). Propoziţiile presupun o intonaţie exclamativă. Valoarea afectivă puternică a construcţiei provine din câteva transgresări ale unor restricţii sintactice şi lexicale: adverbul *unde* introduce de obicei propoziţii subordonate, dar construcţia discutată posedă sens autonom; elementul introductiv are – independent – sens negativ, dar propoziţiile introduse prin *unde nu* sunt accentuat afirmative; în fine, *unde* este adverb de loc, iar sensul propoziţiei în care apare devine temporal. Sensul contextual al construcţiei este, astfel, imprevizibil şi deosebit de sensurile gramticale ale elementelor sale constitutive: de la lipsa intonaţiei, sens literal şi negativ, către intonaţie interogativă, sens temporal şi accentuat afirmativ.

1.5.3. Repetiţia şi elipsa rămân cele mai frecvente procedee stilistice la nivel sintactic.

Repetiția, caracteristică limbii vorbite, este şi la Creangă o formă a oralității, indiferent de elementele lingvistice care se repetă. S-a remarcat[30] preponderența elementelor auditive asupra celor vizuale în stilul lui Creangă. Repetiția, de cele mai multe ori redundantă, constituie sursa primă a numeroase asemenea valori auditive, pe care le vom remarca în legătură cu alte procedee (dialogul, enumerarea, descrierea etc.). Se repetă la Creangă interjecții, pronume şi, cel mai des, verbe. Interjecțiile apar în text juxtapuse, iar repetarea lor prin alăturare are în vedere efecte strict sonore şi, mai rar, sugestii de ordin onomatopeic. „Şi atunci numai iaca un ciocârlan şchiop se vede viind, cât ce putea: şi *şovâlc, şovâlc, şovâlc!* se înfăţişează înaintea Sfintei Duminici" (160); „*Na, na, na!* d-apoi pentru vrednicia lui mi l-a dat tata" (209); „Şi odată pornesc ei *teleap, teleap, teleap!*" (219).

Repetiția ia forma unor figuri etimologice în text: „Parcă-i un *boț chilimboț boțit*, în frunte cu un *ochiu*, numai să nu fie de *diochiu*" (216). Apropiată ca formă apare repetiția semantică (sinonimică): efectul acesteia este tot de ordin sonor: „Dar *trăind şi nemurind*, te-oi sluji eu, măi badeo!".

Repetiția verbului are efect ritmic preponderent: „*Face* ea sarmale, *face* plachie, *face* alivenci, *face* papă cu smântână..." (130); „Dracul, când n-are *ce face*, ştiți *ce face*" (146). Nu întotdeauna se repetă acelaşi verb; ritmul se accelerează prin repetarea unor verbe diferite: „Şi aşa zicând, *pune poalele-n brâu, îşi suflecă* mânicile, *ațâță* focul şi *s-apucă* de făcut bucate" (130). Alteori, însă, funcția repetării verbului este diferită; se creează în text o anumită monotonie ritmică, rezultată de obicei din repetarea verbului *a merge*: „Şi *merg* ei o zi, *merg* două şi *merg* patruzecişinouă" (194); „Şi *merge* Ivan şi *merge* şi *merge*, până când pe însărate ajunge la curțile cele" (242).

O ultimă formă a repetiției nu mai priveşte planul autorului, ci reprezintă transpunerea aceluiaşi procedeu în planul vorbirii personajelor: repetarea unor fragmente în replicile succesive ale unui *dialog*. Obsesia sonoră îl face pe Creangă să-şi construiască dialogul prin repetiție; ritmul devine mai lent, dar continuitatea creşte, iar textul capătă o valoare auditivă sporită, absentă în limba curentă. Este un argument în plus în favoarea faptului că Ion Creangă nu *transcrie* limba vorbită, ci o re-creează. Numeroasele exemple se încadrează redundanței stilistice realizate la diverse nivele:

> „Da *ce-a fost* aici, copile? – *Ce să fie*, mămucă?... – *Şi?* – *Şi* frate-meu cel mare, nătâng şi neastâmpărat cum îl ştii, fuga la uşă, să deschidă. – *Ş-atunci?* – *Atunci* eu m-am vârât iute în horn" (129); „– *Stăi* prietene, zise ist cu boii... *Stăi* puțin cu carul, c-am să-ți spun ceva. – Eu *aş sta*, dar nu prea vré el *să steie*. Da ce ai să-mi spui? – Carul dumitale parcă *merge singur*. – D-apoi... *mai singur*, nu-l vezi? – Prietene, *ştii una?* – *Ştiu*, dacă mi-i spune" (140).

Elipsa este tot un procedeu pe care Creangă îl împrumută din limba vorbită, utilizându-l însă în forme complexe şi în gradații savant construite, pe care sintaxa populară nu le cunoaşte. Deşi opusă ca formă repetiției, elipsa are, în fond, acelaşi efect: pe de o parte, accentuarea afectivă a cuvintelor repetate sau a celor care rămân prezente în

urma elidării, pe de altă parte, apariția în frază a unui ritm inedit. La Creangă elipsa e legată şi de prezența unor alte particularități, cu care este de obicei corelată: intonația impusă, juxtapunerea propozițiilor etc.

Cea mai semnificativă pentru limba lui Creangă este *elipsa verbului predicativ*: „Atunci iepurele sare şi dracul după el" (145); „Iaca ursul se trezeşte şi după dânsul, Gavrile!" (202); „Ipate cu un gând să se ducă...şi cu zece nu" (174). Elipsa verbului predicativ se află la originea unor construcții în care rolul de predicat este atribuit interjecției: „Asemenea cel mijlociu, *țuşti!* iute sub un chersin" (126); „Dracul, neavând ce-i face, *huştiuluc!* în iaz" (144). Într-o virtuală formă cu verbul predicativ neelidat, interjecțiile ar avea pe lângă verb funcția de complemente circumstanțiale: [*sare*] *țuşti!*, [*se aruncă, sare*] *huştiuluc! în iaz*. Prin omisiunea verbului, asupra interjecției trece funcția predicativă, dar sensul expresiei elidate este încă simțit.

În fragmente mai largi, trecerea de la construcțiile cu verb la cele eliptice marchează gradarea, precipitarea acțiunii. Iată, de exemplu, fuga de la şcoală a copilului, urmărit de doi dintre colegii săi. Până la un punct al desfăşurării frazei, propozițiile sunt complete:

> „doi hojmalăi *se* şi *luase* după mine; şi unde nu *încep a fugi, de-mi scăpărau* picioarele; şi *trec* pe lângă casa noastră şi *nu intru* în casă, ci *cotigesc* în stânga şi *intru* în ograda unui megieş al nostru // *şi din ogradă în ocol şi din ocol în grădina cu păpuşoiu*, care erau chiar atunci prăşiți de-al doilea, şi *băieții după mine!*" (19).

Dintr-un anumit moment al frazei verbul principalelor lipseşte, iar elipsa marchează o precipitare în desfăşurarea acțiunii narate, devenind un element de gradare a acesteia.

Alternanța de propoziții complete cu cele eliptice de predicat caracterizează şi un celebru pasaj, extras de asemenea din *Amintiri*:

> „Atunci eu **mă dau** iute pe-o creangă mai spre poale, şi odată **fac**: Zup! în nişte cânepă (...); şi *nebuna de mătuşa Mărioara, după mine; şi eu fuga iepureşte prin cânepă şi ea pe urma mea*, până la gardul din fundul grădinii (...); şi *ea după mine* până-n dreptul ocolului, pe unde **mi-era** iar **greu** de sărit; *pe de laturi, iar gard*, şi hârsita de mătuşă **nu mă slăbea** din fugă nici în ruptul capului! *Cât pe ce* **să puie mâna** pe mine! Şi *eu fuga şi ea fuga, şi eu fuga şi ea fuga:* până ce **dăm** cânepa toată palancă la pământ" (41).

Propozițiile eliptice nu se grupează, spre deosebire de exemplul precedent, în finalul frazei sau al fragmentului: ele sunt răspândite în cursul narării, care – astfel – se salvează de la monotonia ritmică pe care i-ar da-o elipsa generală a verbului. Intonația, marcată uneori prin virgulă (*mătuşa Mărioara, după mine; pe de laturi, iar gard*), presupune de fiecare dată prezența unei pauze. Ritmul precipitat există totuşi în final, în ultimul fragment al pasajului, unde propozițiile, coordonate cu conjuncția *şi*, sunt *toate* eliptice de predicat (*şi eu fuga şi ea fuga, // şi eu fuga şi ea fuga*). Chiar aceste ultime propoziții sunt separate, două câte două, printr-o pauză în intonație, marcată grafic de virgulă; cum propozițiile au exact aceeaşi formă şi sunt toate legate prin conjuncție, prezența virgulei poate fi considerată un element cert şi *exclusiv intonațional*.

1.6. Stilul

În paragrafele consacrate lexicului şi sintaxei, am analizat procedeele stilistice realizate la aceste două nivele. Completăm observaţiile privitoare la stilul lui Creangă, ocupându-ne de câteva dintre *procedeele compoziţionale* din *Poveşti* şi *Amintiri*: dialogul, formele interferenţei de planuri între autor şi personaje, descrierea, portretul şi funcţia enumerării[31].

1.6.1. Procedee compoziţionale în naraţie

1.6.1.1. Dialogul. Din comparaţia dintre Creangă şi Caragiale, pe care am prezentat-o în linii mari la începutul acestui capitol, decurg câteva particularităţi privitoare la stil. O primă constatare are în vedere tipul diferit de oralitate pe care îl dezvoltă cei doi scriitori: aşa cum am observat, Creangă are o *oralitate de tip popular*, valorifică stilistic aspecte curente în sintaxa populară, în timp ce Caragiale îşi bazează umorul pe un vocabular original, dar de tip *suburban*, semidoct.

Din punct de vedere stilistic, interesează concluzia care se poate trage din această stare de fapt: atât la Creangă, cât şi la Caragiale, umorul verbal al personajelor derivă din utilizarea unor vocabulare originale, fără importanţă estetică în sine, numai cu funcţie de caracterizare. Această detaşare a autorilor faţă de limbaj, care este al personajelor, observată de Călinescu[32], implică o altă trăsătură comună celor doi scriitori: limbajul fiind al eroilor, desfăşurarea naraţiei exploatează, şi la unul şi la celălalt, dialogul. Faptul este mai evident la Caragiale, care îşi dramatizează în mare parte „momentele", chiar formal, transformându-le în mici scenete. Mai greu de observat este aceeaşi particularitate la Creangă, unde nu are aceeaşi frecvenţă şi unde poveştile nu sunt formal şi declarat dramatizate. Totuşi, procedeul este identic şi însumează majoritatea poveştilor. În *Povestea lui Harap Alb* în special, dar şi în *Ivan Turbincă*, *Dănilă Prepeleac* sau *Soacra cu trei nurori*, naraţia în planul autorului este redusă şi ca spaţiu, şi ca varietate de expresie, rezumându-se de multe ori la repetarea aceloraşi formule-tip; ea evoluează, însă, prin amplele dialoguri dintre Harap Alb şi celelalte personaje, izolate sau în grup, dintre Ivan Turbincă şi draci ori Sfântul Petru, sau dintre Dănilă Prepeleac, interlocutorii săi ocazionali şi drac.

Spre deosebire, însă, de Caragiale, limbajul singur nu are la Creangă valoare comică. Bufoneria dialogului din *Ivan Turbincă* nu se datorează expresiilor utilizate în sine, ci faptului că – deşi se desfăşoară între Ivan, Sfântul Petru şi Dumnezeu – acesta are aspectul unei convorbiri între ţărani. Creangă amestecă aici aspectul realist şi cel fantastic (realist al limbajului şi fantastic al referirii contextuale) în cadrul naraţiei şi *aceasta* este sursa umorului:

> „– Doamne, zise atunci Sfântul Petre, spăriet; *ori* hai să ne grăbim, *ori* să ne dăm într-o parte: nu cumva ostaşul cela *să aibă hărţag şi să ni găsim beleaua cu dânsul*. Ştii c-*am mai mâncat eu odată* de la unul ca acesta *o chelfăneală*" (240);
>
> „– Bună calea, Ivane, zise Dumnezeu. Dar *cânţi, cânţi, nu te-ncurci*. – Mulţumesc dumneavoastră, zise Ivan tresărind. *Dar de unde ştii aşa de bine* că mă cheamă Ivan? – *D-apoi dacă n-oiu şti eu, cine altul are să ştie*? răspunse Dumnezeu. – *Dar cine eşti tu*, zise Ivan cam zborşit, *de te lauzi că ştii toate*?" (241).

Într-un basm de asemenea fantastic, *Povestea porcului*, la fel se desfăşoară dialogul dintre moşneag şi împărat sau străjeri:

„*Da ce-i* acesta, moşule? Zise unul din ei. – *D-apoi* acesta mi-e feciorul, care *se prinde* c-a face podul împăratului. – *Doamne, moşule, Doamne! multă minte îţi mai trebuie,* zise un străjeriu bătrân; *se vede că ţi-ai urât zilele. – Apoi dă, ceea ce-i scris omului, în frunte-i este pus şi tot de-o moarte are să moară cineva.* – Dumneata, moşule, cum vedem noi, *cauţi pricină, ziua-n amiaza mare, cu lumânarea*, ziseră străjerii. – *D-apoi* asta nu vă priveşte pe d-voastre; *ia mai bine păziţi-vă gura* şi daţi de ştire împăratului c-am venit noi, răspunse moşneagul" (156).

Exemplul de faţă aminteşte o altă particularitate a dialogului, exemplificată mai sus (**1.4.3**): replicile sunt uneori alcătuite exclusiv din expresii idiomatice succesive.

Menţionăm încă o trăsătură apropiată, exemplificată de asemenea (**1.5.3**): preferinţa lui Creangă pentru desfăşurarea naraţiei prin dialog duce la unele exagerări în sensul redundanţei. Replicile succesive reiau fragmente din replica anterioară a interlocutorului, astfel încât dialogul devine în fapt o formă deghizată a repetiţiei şi se înscrie în aceeaşi linie cu enumeraţia redundantă (*infra*, **1.6.1.3**) – aspectul pe care îl ia întotdeauna enumerarea lui Creangă, indiferent de funcţia sa imediată.

1.6.1.2. Forme ale interferenţei dintre planurile autorului şi personajelor. Interferenţa dintre planul autorului şi cel al vorbirii personajelor are întotdeauna scopul de a evita monotonia şi unilateralitatea desfăşurării naraţiei. Iorgu Iordan vede în schimbările formale de persoană a verbului şi a pronumelui o manifestare în plus a oralităţii stilului, alături de intonaţia exclamativă sau interogativă, interjecţie, lungirea afectivă a vocalei ori repetiţie[33]. Lărgind sfera oralităţii, G. I. Tohăneanu[34] încadrează fenomenele la care ne referim într-un capitol pe care îl numeşte „stilistica participării". Evident, impresia de participare mai puternică a autorului la evenimentele narate este unul dintre efectele imediate ale modificării sistemului personal la pronume şi la verb. Trebuie, însă, subliniat faptul că interferenţa de planuri este o formă complexă de accidentare a naraţiei în pur stil indirect şi că ea *nu* reprezintă un punct comun între povestirea lui Creangă şi povestirea populară, tocmai datorită caracterului complex şi elaborat al acestor forme.

O primă modalitate de evitare a monotoniei naraţiei în stil indirect la persoana a III-a o comnstituie introducerea unor comentarii exclamative şi interogative care aparţin tot autorului şi care nu presupun vreo modificare în sistemul stilului vorbirii. Impresia produsă de aceste comentarii este că autorul, retras în afara evenimentelor narate, se obiectivizează, situându-se oarecum pe poziţia cititorului-auditor, căruia comentariile – în forma în care sunt făcute – ar putea să-i aparţină în egală măsură: „Fiul craiului, *ce era să facă*? îi spune toate cu de-amănuntul, *căci, dă, care om nu ţine la viaţă înainte de toate*?" (197): „Nu-i vorbă că ştia Vidma ce-o aşteaptă, dar *ce era să facă*?" (250); „Şi când se uită fata, *ce să vadă*? Ograda se umpluse..." (237); „Bucuria caprei nu era proastă. Dar când s-apropie bine, *ce să vadă*?" (128). Exemplele se referă la cea mai simplă formă de detaşare a autorului de propriul său plan narativ, căci nu presupun modificări în sistemul persoanelor: relatarea se menţine la persoana a III-a. Interogaţia retorică apare, ca mijloc de dramatizare a acţiunii, şi în naraţia populară. De altfel, toate „accidentările" în cadrul stilului indirect al povestirii, care există atât la Creangă, cât şi în naraţia populară, nu sunt altceva decât forme de personalizare a naraţiei, în sensul participării mai active a autorului la evenimentele relatate[35].

Adeseori, însă, comentariile interogative şi exclamative sunt formulate, fără adresă precisă, la persoana a II-a cu sens general, deci comportă o trecere de la persoana a III-a a narației în stil indirect către persoana a II-a, specifică în principiu stilului direct; forma este intermediară între *dialogul fictiv* şi *expunerea adresată*: „Şi când colo, *ce să vezi*? toţi erau cu părul, cu barba şi cu musteţele pline de promoroacă...” (222).

Această tendinţă către persoana a II-a, în context narativ de stil indirect la persoana a III-a, se manifestă la Creangă sub formele ***autoadresării*** şi ***dialogului fictiv***. Autoadresarea şi dialogul fictiv sunt procedee înrudite, care au drept efect crearea unei diferenţe de plan (autor–interlocutor ori autor–personaje). Ele rezidă în schimbarea persoanei faţă de persoana verbală sau pronominală la care se desfăşura povestirea până în momentul respectiv: persoana a III-a (din naraţia normală, neutră din punctul de vedere al aspectului personal) sau persoana I (din naraţia de tip memorialistic) sunt înlocuite cu persoana a II-a, iar în text se creează o aparenţă de dialog. Denumirea de „dialog” este întrucâtva abuzivă în această împrejurare, căci nu în toate cazurile poate fi presupusă prezenţa unui interlocutor, fie el şi fictiv. Accidentarea naraţiei există, însă, iar cele două procedee compoziţionale dau povestirii lui Creangă un deosebit relief. Să se observe că formele nu sunt curente în vorbirea populară, şi că reprezintă o modalitate de „forţare” a oralităţii dincolo de limitele pe care vorbirea populară le-a pus la dispoziţia scriitorului.

Dialogul fictiv presupune, de cele mai multe ori, un partener al povestirii. Când, în *Amintiri*, Creangă notează: „*Peste câteva zile după asta, auzim că Nică Oşlobanu s-a dus să înveţe la şcoala catihetică din Folticeni, vorbă să fie*” (56), ultima parte a frazei se adresează, în mod evident, ascultătorilor, deveniţi ad-hoc interlocutori. Uneori, interlocutorul rămâne fictiv: „*Eu atunci, să nu-mi caut de drum tot înainte*?” (43); „*se strânsese lumea ca la comédie împrejurul nostru, dă, iarmaroc nu era*?” (45); alteori, însă, el este însuşi eroul povestirii, căruia autorul i se adresează direct: „*Şi când căuta mama să zmântânească oalele, zmântâneşte, Smărandă, dacă ai ce*!” (39); „*Când se scoală baba în zori de ziuă, ia nurori dacă ai de unde*!” (121).

Se observă că în *toate* cazurile schimbarea persoanei este însoţită de apariţia intonaţiei exclamative sau interogative, caracteristică definitore a stilului *direct*, iar nu a celui indirect; existenţa intonaţiei constituie în text elementul suplimentar, care subliniază tendinţa către o exprimare directă, de tipul adresării prin dialog.

Autoadresarea (numită de Iorgu Iordan şi ***autodialog***) este un caz particular al situaţiei precedente, apărând în contextul naraţiei memorialistice la persoana I, deci atunci când interlocutorul fictiv e însuşi autorul; dialogul se marchează în text fie prin persoana a II-a, fie printr-un vocativ (*băiete, bade*), fie chiar prin numele propriu (*Ioane*): „*Mai pasă de* **ţine minte** *toate cele şi acum aşa, dacă* **te slujeşte** *capul,* **bade Ioane**”; „*Apoi* **lasă-ţi, băiete,** *satul, cu tot farmecul frumuseţilor lui şi* **pasă** *de* **te du** *în loc străin şi aşa depărtat, dacă* **te** *lasă pârdalnica de inimă. Şi doar* **mă şi sileam eu**, *într-o părere,* s-o **fac** *a înţălege pe mama că* **pot să mă bolnăvesc** *de dorul ei*...” (75).

Uneori dedublarea merge şi mai departe, iar în acelaşi text autorul apare marcat o dată prin pronumele de persoana I (*eu*, *mea*) şi altă dată prin pronumele de persoana a II-a (*tu*) sau vocativul *Ioane*: „*Şi mai bine* **să rămâi** *pe loc,* **Ioane, chiteam** *în mintea* **mea** *cea proastă, decât* **să plângi** *nemângâiet şi* **să te usuci** *de dorul cui* **ştiu eu**, *văzând cu ochii!*...” (74).

Un efect apropiat îl are ***expunerea adresată***, care reduce şi ea diferenţa dintre planul naratorului şi acela al cititorului: „*Ei, ei! Apoi* **zi** *că* **nu-ţi venea să porneşti** *la*

drum, mai ales în luna lui mai, cu asemenea om vrednic şi deapururea vesel" (98). Este, în fond, tot o formă de dialog fictiv, dar aici interlocutorul nu mai poate fi precizat: el nu mai este nici autorul însuşi, nici un alt erou al naraţiei; expresia se apropie de sensul persoanei a II-a cu înţeles general.

Deşi nu-i este specific, Creangă utilizează în acelaşi scop al atenuării diferenţelor dintre planurile naraţiei unele forme de ***stil indirect liber***. Prin aceleaşi modificări ale sistemului pronominal şi verbal, ca şi ale sistemului deicticelor (pronume demonstrative sau adverbe), se realizează intercalări – în planul autorului – ale unor enclave care aparţin de fapt planului personajelor: „*Oamenii săriră, buimaci, care dincotro, crezând că-i foc, ori ne taie cătanele, **Doamne fereşte!***" (72); „*Şi de aici supărarea părintelui Oşlobanu ajunsese la culme; să nu vadă sămânţă de călugăr pe la biserica lui, că-i potopeşte!*" (56); „*Bunicul însă era aşezat la mintea lui; îşi căuta de trebi cum ştia el şi lăsa pe bunica într-ale sale, ca un cap de femeie ce se găsea*" (28).

În toate aceste forme, se menţin elemente ale unei intonaţii de stil direct sau, cel puţin, elemente lexicale care aparţin limbii vorbite: *Doamne fereşte!, Că-i potopeşte!, cap de femeie* etc.

1.6.1.3. Descrierea şi portretul[36]; funcţia stilistică a enumerării. A fost remarcată de toţi cercetătorii stilului lui Creangă valoarea auditivă a textului său, foarte accentuată în comparaţie cu slaba sensibilitate vizuală a scriitorului.

Opera lui Creangă nu cuprinde descrieri propriu-zise, şi nici portrete numeroase. Vladimir Streinu remarca[37] „epicul pur al creaţiei", marea viteză de desfăşurare a *Poveştilor* şi *Amintirilor*, care nu dă loc descrierilor sau analizelor. În economia compoziţională a *Amintirilor*, descrierea ocupă un loc convenţional, evident „căutat": toate cele patru capitole ale *Amintirilor* se deschid cu câte o descriere (a satului, a casei părinteşti, din nou descrierea satului şi a mânăstirilor din împrejurimi, în sfârşit – descrierea Ozanei şi a Cetăţii Neamţului).

Caracterul prin definiţie static al descrierilor ar întrerupe fluxul naraţiunii, ceea ce explică în oarecare măsură plasarea lor la începutul capitolelor. Pe de altă parte, fantasticul basmelor şi poveştilor nu dă loc intercalării de descrieri: imaginaţia fantastică a lui Creangă este, practic, inexistentă, iar ceea ce interesează în primul rând în basmele sale este acţiunea.

Atunci când apar, descrierile au la Creangă un caracter convenţional, deşi se poate observa în unele cazuri o grijă deosebită pentru structura ritmică a frazelor care intră în componenţa unor astfel de pasaje[38]. Alteori, însă, Creangă evită declarat descrierea, în special descrierea de peisaj, printr-o formulă finală cu caracter conclusiv: „Iară veveriţele, găvozdite una peste alta în scorburi de copaci, suflau în unghii şi plângeau în pumni, blăstemându-şi ceasul în care s-au născut. *Mă rog, foc de ger era: ce să vă spun mai mult!*" (214).

Formulele fixe sau expresiile idiomatice ajung uneori să înlocuiască descrierea propriu-zisă: „*mai ales că acum* **e c frumuseţă** *afară la câmp,* **de turbă haita**!" (102).

G. Tohăneanu observa că scriitorul foloseşte uneori descrierea de peisaj pentru evoluţia ulterioară a naraţiei: descrierea nopţii din *Dănilă Prepeleac* este numai un prilej de a aduce în convorbirea dintre erou şi drac luna, care va juca apoi un anumit rol în povestire. Dar, chiar aşa, peisajul este complet lipsit de culoare, luând forma unei serii de personificări: „Nu trecu mult şi ziua *se călători*. Cerul era limpede şi luceferii sclipitori *râdeau* la stele, iară luna, *scoţând capul* de după dealuri, *se legăna* în văzduh, luminând pământul" (148)[39].

Descrierile de interioare sunt realizate de Creangă sub forma enumerării, iar procedeul este foarte frecvent, atât în *Poveşti*, cât şi în *Amintiri*. Descrierile gospodăriilor lui Dănilă Prepeleac şi Stan Păţitul sau a atelierului lui Pavel Ciubotarul se încadrează formulei enumerative, tradiţională în proza secolului al XIX-lea: lista de obiecte utilitare, necesare respectivelor domenii de activitate. Descrierile capătă astfel un pronunţat caracter didactic şi reprezintă materializarea unei puternice tendinţe către expresia concretă, pe care am observat-o în numeroase particularităţi ale limbii şi stilului lui Creangă.

Interiorul casei lui Pavel Ciubotarul se compune numai din uneltele meseriei sale:

> „Pavăl era holteiu şi casa lui destul de încăpătoare: laiţi şi paturi de jur împrejur; lângă sobă, altul; şi toate erau prinse. Iară gazda, robotind zi şi noapte, se proslăvea pe cuptior, între *şanuri, calupuri, astrăgaciu, bedreag, dichiciu*, şi alte *custuri tăioase, muşchea, piedecă, hască şi clin, ace, sule, cleşti, pilă, ciocan, ghinţ, piele, aţă, hârbul cu călacan, cleiu* şi tot ce trebuie unui ciubotar" (57).

Cârciuma din Rădăşeni este descrisă la fel, pe un spaţiu cu mult mai larg, enumerarea atingând aici proporţii pe care nu le mai are nicăieri în scrierile lui Creangă:

> „Într-un colţ al odăii, *câteva merţe de fasole*; în altul, *sământă de cânepă*; în al treilea, *o movilă de mere domneşti şi pere de Rădăşeni*, care trăiesc până pe după Paşti; în al patrulea, *mazăre şi bob*, despărţite prin o scândură lată, iar alăture nişte *bostani turceşti*; într-o putină, *pere uscate şi dulci ca smochinele*; mai încolo, *un teanc de chite de cânepă şi de in*; pe-o grindă, *călepe de tort şi lânuri boite fel de fel pentru scoarţe şi lăicere*; apoi *câlţi, buci şi alte lucruri*, zăhăite prin cele poliţi şi colţare, ca la casa unui gospodar fruntaş de pe vremea aceea" (65).

Chiar obiceiurile rituale iau această formă a descrierii de acţiuni. În *Soacra cu trei nurori*, de exemplu, ceremonia funebră prefigurată de nurori în faţa soacrei încă vii are aspectul unei enumerări de momente şi obiecte, în ordinea succesivă a apariţiei lor în ritualul de înmormântare:

> „şi după aceea începură a scoate din lada babei *valuri de pânză*, a-şi da ghiont una alteia şi a vorbi *despre stârlici, toiag, năsălie, poduri, paraua din mâna mortului, despre găinele ori oaia de dat peste groapă, despre strigoi şi câte alte năzdrăvănii înfiorătoare*" (122)[40].

Creangă are o adevărată voluptate de a enumera, care a fost de multe ori observată în legătură cu stilul său. Enumerările au, însă, de multe ori, un caracter redundant din punct de vedere stilistic: odată începută, enumerarea dă impresia că nu se mai poate opri, creează în text un ritm, şi de aceea autorul are nevoie de apariţia finală, în frază, a unui ultim element din şir, fără sens precis, generalizator şi conclusiv în acelaşi timp: *şi câte alte năzdrăvănii, şi tot ce trebuie unui ciubotar, şi alte lucruri, şi câte alte lucruri ce trebuiesc omului gospodar* etc. Ultimul element nu mai aduce nici o nouă informaţie, faţă de seria precedentă a obiectelor enumerate; el este, din acest punct de vedere, redundant, având doar funcţia de a încetini ritmul frazei printr-o clausulă finală. Chiar în cazul descrierilor se poate, deci, vorbi la Creangă mai curând de prezenţa unor elemente auditive, decât a unora vizuale.

Portretele[41] se află într-o situație asemănătoare. Cele „neutre" nu-i reușesc lui Creangă. Davidică din Fărcașa, de exemplu, este redat în trăsături prea stereotipe pentru a putea fi fixat, iar la aceasta contribuie utilizarea epitetelor ornante și generalizatoare sau a comparațiilor foarte curente:

> „De-a mai mare dragul să fi privit pe Davidică, flăcău de munte: cu barba în furculiță și *favorițe frumoase*; cu *pletele crețe și negre ca pana corbului*; cu *fruntea lată și senină*; cu *sprâncenele tufoase*; cu *ochii mari negri ca murele și scânteietori ca fulgerul;* cu *obrajii rumeni ca doi bujori; nalt la stat, lat în spete, subțire la mijloc, mlădios ca un mesteacăn, ușor ca o căprioară și rușinos ca o fată mare*" (59).

Mai reușite sunt personajele grotești, din *Povestea lui Arap Alb*, în descrierea cărora autorul apelează la trăsături caricaturale, accentuând anomaliile eroilor; în descrierea lui Gerilă, de exemplu, ceea ce se reține este exacerbarea anumitor trăsături (care dau autorului și prilejul unor variații onomastice: *Buzilă*):

> „Ș-apoi afară de aceasta, omul acela era ceva de spăriet: avea niște urechi clăpăuge și niște buzoaie groase și dăbălăzate. Și când sufla cu dânsele, cea de deasupra se răsfrângea în sus peste scăfârlia capului, iar cea de desupt atârna în jos, de-i acoperea pântecele (...). Nu era chip să te apropii de dânsul, că așa tremura de tare parcă-l zghihuia dracul" (214).

Altfel, însă, Creangă înlocuiește portretele prin mișcare, iar atunci când o calificare sau o descriere cât de sumară este necesară – prin *expresii populare* care suplinesc fie trăsături fizice, fie morale ale eroilor. Dănilă Prepeleac – „omul nostru era un om de aceia, căruia-i *mâncau cânii din traistă*" (139); crâșmărița din Rădășeni *„era și frumoasă, bat-o hazul s-o bată*" (64), iar referirea în aceeași tonalitate la bărbatul ei completează portretul: Ș-apoi măritată de curând după un vădăoiu bătrân ș-*un „Lă-mă mamă", cum e mai bine de tras la om în gazdă* (64); „D-voastră, cinstiți oaspeți, se vede că *paşteți boboci* („sânteți naivi") de nu vă pricepeți al cui fapt e acesta" (210).

Raritatea descrierilor și a portretelor, în forma lor canonică, este la Creangă, justificată de caracterul prin excelență narativ al speciilor literare abordate și prin atenția deosebită acordată acțiunii; căci pauzele, în fluxul narativ, sunt evitate în mod deliberat de Creangă; acesta preferă o formulă scurtă sau o expresie idiomatică explicativă întreruperilor pe care descrierea de orice tip le-ar implica în desfășurarea narațiunii.

1.7. Concluzii. Am urmărit, în analiza limbii și a stilului lui Creangă, dominanta operei sale: oralitatea de tip popular, în același timp rezultat al unei minuțioase elaborări. În toate compartimentele limbii (în special în particularitățile de lexic și sintaxă), ca și în toate elementele de stil pe care le-am menționat, frapează acest caracter „lucrat" al expresiei, fapt mai puțin curent într-o operă narativă în proză, de felul aceleia a lui Creangă.

Stilul scriitorului se caracterizează, astfel, printr-o acumulare de trăsături particulare în special limbii vorbite și mai puțin celei scrise. Transpunerea, într-o manieră proprie, a acestor elemente de oralitate în textul literar reprezintă originalitatea stilului lui Creangă.

2. I. L. Caragiale

2.1. Introducere

Am analizat, în prima parte a acestui capitol, tipul de oralitate valorificat în opera lui Creangă, stabilind caracterul funcțional mai restrâns al limbajului său față de piesele și schițele lui Caragiale; „restrângerea” are în vedere faptul că funcția principală a limbajului este, în opera lui Creangă, limitată la descriere și rezultă din lipsa unor diferențe lingvistice esențiale între planul autorului și planul personajelor. Nu trebuie, însă, neglijat încă un aspect: personajele lui Creangă există nu numai prin acțiune, ci și prin limbă, dar modalitatea lor de exprimare rămâne de obicei nediferențiată, aceleași procedee sau funcții – de multe ori comune cu ale limbajului popular – putând fi identificate la diferiți eroi ai *Poveștilor* și *Amintirilor*.

Ne vom ocupa, în analiza stilului lui Caragiale, doar de câteva dintre trăsăturile specifice ale operei sale, oprindu-ne asupra acelora pe care le considerăm dominante în evoluția întregii proze literare românești: mijloacele utilizate pentru realizarea comicului verbal și inovația lui Caragiale în ceea ce privește structura compozițională a textului în proză.

O parte dintre aceste trăsături de stil specifice scriitorului privesc modalitățile de inovație în domeniul prozei narative, constituită în aspectul său modern abia odată cu opera lui Caragiale.

Dominanta stilistică analizată până acum cu precădere în studiile de specialitate se referă la procedeele prin intermediul cărora ia naștere comicul de limbaj al personajelor. Ea a fost formulată întâi de Tudor Vianu[42] și îl plasează, din punct de vedere stilistic, pe Caragiale în opoziție cu Creangă: între lmbajul autorului și acela al personajelor se poate stabili o *distincție*, ceea ce determină pentru opera scriitorului existența *unei funcții* mai extinse a limbajului. În această trăsătură distinctivă, Tudor Vianu vede sursa celor mai multe procedee ale comicului verbal la Caragiale și la fel procedează majoritatea studiilor care i-au urmat.

Concluzia ce se impune este că, la Caragiale, se dezvoltă în planul personajelor un tip de oralitate care nu caracterizează în același timp și planul autorului: apar forme orale suburbane și fals neologice, în sensul unei incomplete sau eronate adaptări a neologismului la sistemul limbii literare de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Procedeul devine cu atât mai semnificativ, cu cât, în momentul în care utilizează Caragiale deformarea cu funcție stilistică a neologismului, limba literară fixase deja o formă definitivă marii majorități a neologismelor romanice sau neolatine (cele mai frecvente și, deci, cele mai atinse de deformările semiculte). În *acest* sens, se poate vorbi de o lărgire a funcției limbajului la Caragiale, în comparație cu Creangă.

Deformarea neologismului ca sursă de comic verbal nu apare, în limba română literară, odată cu Caragiale. Ironizarea personajelor prin limbaj (de multe ori chiar în mod specific prin *neologism*) există, în forme mai puțin evoluate și prelucrate, în comediile lui C. Facca, în piesele lui V. Alecsandri sau B. P. Hasdeu (*Trei Crai de la Răsărit*, de exemplu). Dar, între momentul Facca sau, chiar, Alecsandri[43] și cel în care scrie Caragiale, în limba literară se produsese o mutație lexicală aflată în strânsă legătură cu funcția stilistică a neologismului: curentul neologic se extinsese aproape în toate păturile sociale, cuprinzând categorii pe care nu le atingea în deceniile precedente, iar aceste medii sociale

aflate în contact recent cu neologismul începeau să se caracterizeze tocmai printr-o mai accentuată sau mai scăzută receptivitate şi adaptabilitate la limbajul neologic. Asistăm, deci, către sfârşitul secolului al XIX-lea, la o nouă fază a procesului de adaptare a neologismului, transpus însă la sfere mai largi de vorbitori faţă de prima perioadă a pătrunderii sale masive în limbă (1830–1850). Astfel, devine posibilă la Caragiale, mai mult decât la predecesorii săi pe aceeaşi linie, *„autocaracterizarea" personajelor prin limbaj*.

2.2. Fonetica

O analiză lingvistică a operei lui Caragiale va fi deosebită de a tuturor predecesorilor şi chiar de a scriitorilor contemporani cu el. Diferenţa rezidă în faptul că toate particularităţile deosebite de norma limbii literare, regionalisme şi arhaisme (cu excepţia câtorva muntenisme) apar în limbajul personajelor şi lipsesc în pasajele autorului. Aspectele lingvistice care reprezintă „derogarea" de la norma literară, fixată la acest sfârşit de secol în liniile sale generale, nu sunt întâmplătoare, ci au totdeauna valoare stilistică, servind unuia dintre aspectele amintite ale funcţiei limbajului. Subliniem, însă, faptul că nu mai există, în limba lui Caragiale, derogări de la norma limbii literare în sensul arhaismului, decât în măsura în care anumite particularităţi regionale reprezintă conservări ale unor fonetisme vechi.

2.2.1. Particularităţile regionale munteneşti[44] constituie singurul aspect fonetic general în limba operei lui Caragiale, ele fiind relativ uniform repartizate în limbajul autorului şi în acela al personajelor. O oarecare diferenţă se poate, totuşi, stabili, în sensul că regionalismele din limbajul autorului sunt cele mai general răspândite, mai „neutre" din punctul de vedere al specificului dialectal şi, în orice caz, au în graiul muntenesc cea mai mare frecvenţă. (Alături de iotacizarea verbelor la indicativ prezent şi conjunctiv, în planul autorului nu s-ar mai putea cita decât formele cu pronunţare palatalizată ale anumitor consoane, după care *ă* > *e*):

– Consoanele *ş*, *j* au în graiul muntenesc o pronunţare palatală, ceea ce determină modificarea *ă* > *e*. Alături de iotacizarea verbelor, această particularitate este cea mai frecventă în limba operei lui Caragiale, comună limbajului autorului şi personajelor: *birje* (II, 53, 232), *grije* (III, 20); formele cu consoană palatalizată alternează, însă, cu fonetismele literare chiar la aceleaşi cuvinte: *birjă* (II, 145), *pătimaşă* (III, 170)[45].

– Iotacizarea verbelor la indicativ şi conjunctiv prezent coexistă cu formele neiotacizate, uneori pe aceeaşi pagină: *să spuie* (II, 36), *să se-ntinză* (I, 30), *eu să mă pui în public* (I, 16), *nu vreau să le spui* (id.), *scoţ* (I, 34), *să-mi ţie* (I, 33), *nu crez* (I, 34), *văz* (I, 18), *să n-auză* (I, 19), *să răspunză* (II, 191), *să-şi piarză răbdarea* (II, 145), *să se-nchiză* (II, 159), *să se repează* (II, 159), *să ţiu* (II, 205), *să te-auză* (II, 216). Foarte multe dintre formele iotacizate sunt analogice, eventual formaţii intenţionat exagerate în sensul iotacizării cum ar fi: *să ni-l trimeaţă* (II, 217), *să nu paţ vun conflict* (I, 52), *să prevază* sau *surprinz* (ultimele două comice fiindcă sunt neologisme, deformate după verbul de bază).

– Formele regionale ale prepoziţiilor şi conjuncţiilor alternează cu aspectul fonetic literar: pe lângă *de*, *pe*, *prin*, *printre*, *după*, *precum*, *dacă* sunt utilizate variantele cu aspect fonetic muntenesc: *dă* (III, 563), *pă* (I, 31), *pân* (III, 59, 66, 156), *pântre* (III, 155,

157), *păcum* (III, 157), *daca* (II, 158; II, 205; III, 63), *despre* „dinspre" (III, 157) sau în forme cu vocale elidate: *d-aia* (III, 162), *p-atunci* (III, 63), *p-aici ţi-e drumul* (III, 156), *d-abia* (III, 157).

2.2.2. Particularităţile moldoveneşti nu apar decât cu funcţie stilistică, în cele câteva schiţe localizate în Moldova şi *numai* în limbajul personajelor. Caragiale înregistrează doar formele regionale cele mai frecvente şi mai uşor identificabile de către lector ca moldovenisme, funcţia apariţiei lor în planul personajelor fiind aceea de a completa aspectele comice ale limbajului:

– foarte rar este notată palatalizarea labialelor: *da nu zghera* (II, 40);

– diftongul *-eá>é: mé* (II, 50), *cafiné* (id.), *pré* „prea" (II, 56);

– *ă* protonic > *a*: *capatat* (II, 51), *aparare* (II, 54), *împacat* (II, 55), *magariule* (II, 80), *macar* (II, 81), *ţaranii* (III, 137);

– *e* protonic sau în cuvinte neaccentuate > *i*: *pitrecut* (III, 51), *agrisori* (II, 53), *trii* (id.), *di* (id.), *pi* (II, 79), *ci* „ce" (II, 81);

– uneori, apare fonetismul vechi şi regional *ĝ* pentru mai noul *j*: *se duce dracului giudeţul* (II, 54), *pi gios* (III, 136), (*spate*) *gios* (II, 53);

– pronunţarea dură a seriei consonantice *ş*, *j*, *ţ*, *z*, *r*, după care *e>ă*: *mişălule* (II, 81), *douăzăci* (II, 56), *înţăleg* (II, 81) sau chiar neologismul pronunţat regional: *monşăr* (III, 137).

2.2.3. Dintre **regionalismele ardeleneşti**, Caragiale utilizează doar câteva, în ciclul de schiţe *Un pedagog de şcoală nouă*:

– palatalizarea dentalelor *d*, *t*, *n* > *g'*, *k'*, *ń*: *gheparte* (II, 26), *răspunghe* (id.), *aghiţiunea* (id.), *aminke* (id.), *pe kine* (II, 25), *migne* (II, 457);

– africata *ĝ* se fricatizează la *j*, iar *ĉ* la *ş*: *i-oi lunji eu urechile* (II, 25), *pedagoji* (II, 26), *jenăraţiunile* (II, 28), *în jenăre* (II, 19), *lojica* (id.), *corşitură* (II, 20).

2.2.4. Se poate observa că regionalismele fonetice nu prezintă o prea mare varietate. Caragiale nu are nevoie de transcrierea fonetică a vorbirii eroilor săi, ci de sugestia pe care reluarea câtorva particularităţi, mereu aceleaşi, o realizează, individualizând personajele. Acolo unde autorul a încercat o transcriere mai consecventă a pronunţării regionale, în schiţa *Un pedagog de şcoală nouă*, avem a face cu singura împrejurare în care lectura devine obositoare, iar monotonia şterge din efectele comice.

2.3. Morfologia

În morfologie, particularităţile dialectale se limitează la înregistrarea unor forme ale pronumelor şi adjectivelor demonstrative sau ale timpurilor verbale specifice Munteniei:

– Formele munteneşti *acesta*, *asta*, *ăştia*, *astea*, *acela*, *aia*, *ăia*, *alea* capătă în limbajul personajelor lui Caragiale o nuanţă stilistică evident depreciativă[46]. Replica lui Trahanache, de exemplu: *Dă-mi în scris pe Gagamiţă* **ăla**, *să nu-i uit numele* (I, 182) este ironică şi depreciativă în acelaşi timp, aşa cum o dovedeşte şi deformarea numelui propriu. În limba lui Jupân Dumitrache, forma regională a pronumelui demonstrativ,

articulat ca şi când ar fi substantiv, notează revolta şi dispreţul faţă de eroul întâmplării povestite, calificat de altfel în acelaşi sens şi prin epitet: *mă pomenesc cu* **un ăla**, *un bagabond de amploiat* (I, 15). Alteori, restul calificativelor contextuale lipsesc, dar sensul depreciativ al demonstrativului rămâne la fel de clar; în *Art. 214*, soacra are următoarea observaţie despre noră: *Ei, aş! unde poate* **aia** *să facă* [copii] (II, 203).

– Aspectul regional al verbelor la perfectul simplu, imperfect şi mai-mult-ca-perfect (uneori şi la prezent, perfect compus ori imperativ) nu are o funcţie stilistică directă, dar este aproape exclusiv înregistrat în planul personajelor; **munteneşti**: *dedei* (II, 351), *stete* (I, 31), *dedeam* (IV, 183), *steteam* (I, 40), *dedese* (III, 156), prezentul *voi* „vreau" (*Eu voi să trăiesc, d-aia m-am măritat* – III, 162); **moldoveneşti**: *s-o deie* (II, 53), *n-o fost* (II, 81); **ardeleneşti**: *meri* „mergi" (II, 26), *să mânce* (II, 27), *n-aţi vint* (II, 459), *mere şi mere* (II, 21), *o purces* (II, 21), *lucră* „lucrează" (ib.), *merji* (II, 23).

– Desinenţa analogică *–ră* adăugată ironic verbelor la perfectul compus (persoana a III-a plural) este în acelaşi timp muntenească şi semicultă. Foarte frecventă, are un efect comic sporit atunci când aceste forme de perfect compus sunt aglomerate într-un context redus: „Am aflat de la nepotu-meu Tudorache că te-*a înaintatără*. Foarte bine *a făcutără*. Amploiat ca dumneata deştept şi de treabă *n-a mai avutără* ei. Să-ţi spui drept că *ne-am bucuratără* şi eu şi soră-mea..." (II, 109–110).

Majoritatea diferenţelor faţă de norma limbii literare se înregistrează, la nivel morfologic, în planul personajelor: reprezintă, de obicei, derogări în sensul regionalismului sau al unor particularităţi de limbă vorbită şi au întotdeauna, la Caragiale, funcţie stilistică.

2.4. Lexicul şi procedeele stilistice realizate la nivel lexical

Lexicul este nivelul la care se pot urmări cu mai mare uşurinţă funcţiile de datare şi de localizare pe care le îndeplineşte, la Caragiale, limbajul personajelor; fiecare dintre aceste funcţii va fi utilizată în egală măsură şi pentru caracterizarea eroilor.

2.4.1. Elementele regionale pot avea, ca şi arhaismele, un dublu rol, de localizare sau de caracterizare. Termenii regionali, cu excepţia celor munteneşti (care nu au întotdeauna funcţie precisă), nu sunt foarte frecvenţi în limbajul personajelor şi se limitează la câteva schiţe plasate în mediu regional.

Muntenismele reprezintă singura categorie care apare şi în vocabularul autorului: *acuşica*, *acilea*, *cevaşilea*, *dehulat*, *ivăr*, *patacă*, *bojoci*, *zăbranic*, *tărbacă*, *becher*, *bina*, *peş*, *tibişir* etc.

Moldovenismele sunt mult mai reduse numeric: *boloboc*, *bortă*, *colţun*, *dugheană*, *haraba*, *oleacă*, *straie*, *a sudui*, *şip*, *tarabă*.

Ardelenismele sunt notate într-un singur grup de schiţe (având ca erou pe Marius Chicoş Rostogan) şi în nuvela neterminată *Poetul Vlahuţă*: *foale* „stomac", *paparadă* „omletă", *loază*, *işcoală* (cu fonetismul influenţat de forma maghiară a cuvântului), *probălui*, *ştudui*.

Regionalismele moldoveneşti şi ardeleneşti nu există, spre deosebire de cele munteneşti, decât în limbajul personajelor, ceea ce le conferă un statut special între celelalte cuvinte dialectale: au funcţie stilistică de caracterizare sau de introducere în

atmosferă. În nuvela *O făclie de Paşti*, cele câteva moldovenisme lexicale din limbajul autorului localizaează acţiunea într-un han din Moldova.

2.4.2. Fondul lexical vechi, alcătuit din termeni turceşti şi neogreceşti, retraşi în fondul pasiv al limbii la sfârşitul secolului al XIX-lea, caracterizează global o secţiune a operei lui Caragiale (nuvelele orientale sau *Kir Ianulea*), dar şi o anumită categorie de personaje[47]. Amintim câteva exemple de termeni care aparţin acestei categorii lexicale, urmând ca restul procedeelor, ca şi înregistrarea funcţiilor neologismului, să fie discutate în capitolul referitor la *stil*.

Termeni neogreceşti: *apilpisit*, *cabulipsi* „catadicsi", *clironomie* „moştenire", *dichis*, *evghenisit*, *a exoflisi* „a elimina", *fandaxie*, *filotimie*, *firitisi*, *ipitropie*, *isichie* „linişte", *parapon*, *pramatie*, *pricopsi*, *pandalie*, *simandicos*, *stenahorie*, *taxid* „călătorie comercială" etc.

Termeni turceşti: *abitir*, *alişveriş*, *ageamiu*, *başca*, *bacşiş*, *bidiviu*, *bogasier*, *halima*, *hatâr*, *helbet!*, *ififliu*, *ipingea* „manta de ploaie", *isnaf*, *levent*, *mangafa*, *merchez* „abilitate, şmecherie", *meremet*, *marafet*, *moftangiu*, *mufluz* „falit", *meterhanea*, *nacafa*, *olac*, *papugiu*, *puşlama*, *soitar* „bufon", *şart*, *tacrir*, *teşcherea* etc.

Datorită dublei lor funcţii, arhaismele sau cuvintele din fondul vechi nu sunt limitate la nuvelele orientale, ci apar şi în comediile sau schiţele plasate în epoca modernă; când limbajul unui personaj conţine asemenea termeni, faptul este un indiciu asupra culturii sale ori asupra mediului din care provine. Arhaisme şi cuvinte din fondul pasiv există, de exemplu, în mare număr în limbajul lui Jupân Dumitrache sau Conul Leonida, dar ar reprezenta un accident în exprimarea lui Rică Venturiano ori Tipătescu.

Prin urmare, Caragiale înregistrează unul dintre momentele cele mai importante în evoluţia limbii literare moderne: momentul când, în secolul al XIX-lea, se mai păstra în fondul pasiv al limbii vocabularul epocii fanariote, reprezentat în mare măsură prin grecisme şi turcisme. Într-un articol din 1895[48], *Grămătici şi măscărici*, Caragiale se dovedeşte conştient de existenţa acestei mutaţii în vocabularul epocii pe care o descrie şi ilustrează el însuşi procesul de înlocuire a elementelor vechi prin altele noi; paralelismul de situaţii dintre epoca fanariotă şi cea modernă se reliefează prin diferenţele de vocabular. În legătură cu epoca veche apar termenii: *protipendadă*, *sindrofie*, *chefuri*, *caraghioslâcuri*, *işlicel*, *meşi*, *ipolipsis*; relativ la lumea modernă: *high-life*, *bar*, *prerogative*, *tactică*, *opoziţie*, *regim parlamentar*, *dată fatală*, *fidelitate*, *robustă convingere* etc.

2.4.3. Neologismul prezintă interes, în acest moment al evoluţiei limbii literare, doar în măsura în care este utilizat cu funcţie stilistică (*infra*, **2.6.1.1.2**).

2.5. Sintaxa: procedeele de realizare a comicului la nivel sintactic

În domeniul sintaxei, diferenţa dintre planul autorului şi cel al vorbirii personajelor este foarte bine marcată. Dacă în planul autorului sau în articolele politice şi literare, Caragiale îşi construieşte fraza în egală măsură prin coordonare şi subordonare, planul personajelor se caracterizează – şi în sintaxă – prin intervenţia unor variate „tehnici ale stilului vorbit", cum numeşte Tudor Vianu aceste interferenţe stilistice[49].

Unele dintre particularitățile sintactice proprii limbajului personajelor sunt de proveniență populară sau, mai rar, chiar regională; altele, însă, reprezintă construcții semiculte, contaminate ori anacolutice, a căror sursă se află în limba vorbită, dar pe care scriitorul le-a amplificat și le-a exagerat prin frecvență, tocmai datorită faptului că le-a dat valoare de caracterizare.

– Dezacordul dintre subiect și predicat, atunci când acesta se află la perfectul compus indicativ, este o particularitate muntenească: „mi-*a tăiat drumul niște câini*" (I, 52), „*n-a intrat zilele-n sac*" (I, 22), „ai avut noroc de *ți-a tăiat drumul câinii*" (I, 54), „adineauri *a trecut* p-aici vreo *câțiva*" (I, 97), „știi, *a făcut oamenii chef*" (I, 97).

Ca și lexicul, sintaxa îi oferă lui Caragiale câteva posibilități de realizare a comicului[50]. Este vorba de unele *contaminări de valori* sintactice: relativul *care* utilizat universal, cu valoarea oricărei altei conjuncții, și completiva directă/indirectă introdusă prin conjuncția compusă (*pentru*) *ca să*.

– Construcțiile cu subordonate introduse prin *care* sunt de două feluri:

(a) relativul poate avea funcția unei alte conjuncții (cauzală, finală, consecutivă ș.a.), iar exprimarea de acest tip are un caracter incoerent. În exemplul „De-aia și pusesem de gând de la Sfântu Gheorghe să las prăvălia, *care* nu mai poate omul de atâtea angarale" (II, 34), relativul suplinește o conjuncție cauzală; aceeași este valoarea pronumelui într-o altă replică a aceluiași personaj: „Eu, dom' judecător, reclam, pardon, onoarea mea, *care* m-a-njurat" (I, 35). Sensul lui *care* poate fi uneori consecutiv: „Dumneata nu vezi cum se-ncurcă lucrurile în politică, *care* nu poți pentru ca să știi de azi pe mâine" (II, 131). Mai rar, relativul *care* are sens temporal: „Mai ales că a fost o nenorocire acu, cu ocazia bugetului, *care* am devenit suprimat pe 1 aprilie" (II, 205);

(b) alteori relativul poate fi utilizat fără prepoziție (*pe, la*), apariția sa fără un referent precis dând impresia unei exprimări semiculte: „Ei, ce zici dumneata, țățico, de nasul *care* și l-a luat mitocanul" (I, 35); „Ei, uite, nene, este un secret *care* nu poate să-l aibă orișicare" (II, 215); „Mă recomand Tarsița Popeasca, văduva lu priotul Sava de la Caimata, *care* a dărâmat-o Pache, când a făcut bulivardu ăl nou" (II, 101); „Înțeleg și eu atâta lucru, fiindcă nu mai merge cu sistema asta, *care*, când te gândești, te-apucă groaza, monșer, groaza!" (II, 130).

Construcția exemplificată mai sus cunoaște grade diverse de incorectitudine: în primele două exemple, eroarea de exprimare nu provine dintr-o contaminare propriu-zisă; construcția este greșită doar din cauza absenței prepoziției *pe* – de unde ambiguitatea referențială, sursa efectului comic. În celelalte exemple, incoerența este mai mare, căci relativul *nu are* referent.

– Completiva directă introdusă prin (*pentru*) *ca să* întrunește o contaminare și o hipercorectitudine sintactică. Contaminarea provine din faptul că, în anumite condiții, există o aproximativă omonimie sintactică între o conjuncție finală (*ca să*) și o conjuncție completivă directă (*ca...să*); această similitudine parțială este însă extinsă, din tendința către hipercorectitudine, și asupra locuțiunii conjuncționale finale, *pentru ca să*.

Exemplele sunt foarte numeroase în limbajul personajelor semidocte și lipsesc total în planul autorului: „Și s-a crezut omul dator, ca un ce de politică, *pentru ca să* ne firitisească" (I, 83); „Aia-i aia, *care* știi dumneata de câte ori am spus eu, că o să se-nfunde odată cu cheltuielile nebunești, *care* pot *pentru ca să* zic că nici o țară nu s-a mai întâmplat, *pentru ca să* vie și să zică la un moment..." (II, 130–131); „Aplică,

domnule, totdeauna nişte vorbe triveale, *care* nu aş putea *pentru ca să* vi le zic în persoană în prezenţa mamiţii" (II, 205); „Nu-mi mai dă nici mâna *pentru ca să* ţin o nevastă fără zestre" (id.); „Gândeşti că am vrut *pentru ca să*-ţi fac un atac?" (I, 14).

Se observă că aproape întotdeauna, în limbajul aceloraşi personaje şi uneori în aceeaşi frază, cele două construcţii contaminate apar împreună, uneori sub forma unei evidente ironii mimetice a autorului: „E aşa de târziu, *care* nu pot *pentru ca să* mai merg" (II, 133).

– La nivel sintactic, această reducere a specificităţii valorilor sintactice duce uneori la fraze complet incoerente sau anacolutice. Într-o schiţă ca *Telegrame*, incorectitudinile şi incoerenţele provin, aparent, din reducerea elementelor de joncţiune în frază, din lipsa formelor flexionare şi din amestecul formulelor de stil administrativ în naraţiune: „Dar agrisori fugind, directoru prins Costăchel şi întrebat *pentru ce insulţi dame mişălule* (s. aut.) şi apucat de pept, dar el răspuns *să nu mai dai mizerabile canalie* (s. aut.), încât directoru apărându-se tras două palme" (II, 53).

Exprimările anacolutice caracterizează limbajul a numeroase personaje, uneori datorate, ca mai sus, amestecului de stiluri funcţionale, alteori în vorbirea propriu-zisă:

> „În consideraţia vechimii mele di magistrat procuror de aproape douăzeci şi trii di ani, *fiind înaintat în vrăstă şi o familie numeroasă* devenind misiunea de minister public pre gră pentru mini, *vă rog respectuos a mi se acorda mie* **postul** *de avocatu statului, pe care* **o** *voiu îndeplini* cu zel şi activitate" (II, 56); „*Cocoană* **eşti** *o damă venerabilă; profit de ocaziune, spre a* **vă ruga să primiţi** *asigurarea* înaltei stime şi profundului respect, *cu care am onoare a fi al* **domniei-voastre** *prea supus şi prea plecat*, Rică Venturiano..." (I, 54).

Ca şi mai sus, în ultimul exemplu anacolutul se datorează unei interferenţe de stiluri funcţionale: de data aceasta, formulele fixe şi elementele lexicale infiltrate nu mai aparţin „stilului" telegrafic, ci celui administrativ.

– Un moment-limită al incoerenţei sintactice îl constituie *expresiile redundante*, în genere bazate pe repetiţii, cărora Caragiale, reuşind un exerciţiu de virtuozitate, nu le dă nici un sens şi doar în aparenţă succesiune logică:

> „Ce se exagerează, nene? Este o criză, *care*, ascultaţi-mă pe mine, că dv. nu ştiţi, *care*, mă-nţelegi, Statul cum a devenit acuma, eu după cum văz ce se petrece, că nu sunt prost, înţeleg şi eu atâta lucru, fiindcă nu mai merge cu sistema asta, *care*, când te gândeşti, te-apucă groaza, monşer, groaza!..." (II, 129–130); „Omul, *bunăoară, de par egzamplu*, dintr-un *nu-ştiu-ce ori ceva*, cum e nevricos, de curiozitate, *intră la o idee*; *a intrat la o idee? fandacsia* e gata; ei! Şi după aia, *din fandacsie cade în ipohondrie*. Pe urmă, fireşte, şi nimica mişcă" (I, 91).

Datorită formulărilor lor sintetice şi aparent coerente, asemenea fraze anacolutice şi redundante pot fi considerate uneori – în cadrul unei scrieri – ticul verbal al personajului care le utilizează: este cazul ultimului exemplu, întotdeauna asociat în mintea cititorilor de Conul Leonida, protagonistul piesei cu acelaşi titlu.

2.6. Stilul

Tudor Vianu stabileşte, în studiul amintit, trei valenţe ale funcţiei limbajului la Caragiale: *datarea*, *localizarea* şi *caracterizarea* (individualizarea).

(a) Datorită deosebitei sale sensibilităţi lingvistice, Caragiale apelează la diverse straturi lexicale şi la diverse tipuri de construcţii sintactice, în funcţie de momentul în care îşi plasează acţiunea. Prin anumite trăsături lingvistice specifice, prezente atât în planul autorului, cât şi în acela al personajelor, poate fi stabilită, de exemplu, diferenţa de epocă dintre *Kir Ianulea* sau *Abu Hasan* şi *Momente* sau comedii. Nuvelele orientale se petrec, deşi în parte fantastice, într-un foarte real şi autohton Bucureşti de la sfârşitul secolului al XVIII-lea sau începutul secolului al XIX-lea, iar criteriul datării lor este constituit exclusiv de fondul lexical utilizat în ambele planuri, al autorului şi al personajelor: pentru momentul în care scrie Caragiale, acesta este alcătuit din elemente vechi, turceşti şi neogreceşti, la care limba renunţase în parte şi care erau retrase în fondul pasiv. Schiţele şi comediile sunt, dimpotrivă, ilustrative pentru sfârşitul secolului al XIX-lea şi se caracterizează prin utilizarea predilectă a unui strat lexical neologic, adoptat în măsură diferită de diversele medii descrise: mai puţin în limba personajelor din comedii ca *O noapte furtunoasă*, *D-ale carnavalului* ori *Conul Leonida faţă cu reacţiunea*, mai bine – dar sprijinit de alte tipuri de erori lingvistice – la personajele din *O scrisoare pierdută* şi din schiţe. Acesta este aspectul cel mai simplu al funcţiei de *datare*.

(b) În realitate, însă, valenţa de pură datare al funcţiei limbajului se află în strânsă legătură cu un alt aspect al acestuia, *caracterizarea* sau *individualizarea* personajelor. Nu numai o piesă de teatru sau o nuvelă în ansamblu, ci chiar tipul de exprimare al fiecărui personaj se constituie, în majoritatea scrierilor lui Caragiale, din interferarea celor două straturi lingvistice menţionate: pe de o parte, fondul lexical pasiv al limbii, la care se adaugă termenii populari şi cei cu o circulaţie mai restrânsă – în mediul mahalalelor –, ca şi anumite construcţii sintactice specifice limbii vorbite; pe de altă parte, stratul lexical neologic, îmbinat uneori cu sintaxa calchiată după o limbă romanică. Proporţia celor două „straturi" este diferită, iar echilibrul lor în limbajul unui anumit personaj reprezintă modalitatea fundamentală prin care el e caracterizat. Astfel, la eroii care aparţin unor medii socio-culturale inferioare, la cei care provin din mahalaua bucureşteană, sunt mai bine reprezentate fondul lexical vechi, construcţiile sintactice populare, chiar termenii triviali; la aceeaşi categorie de personaje, neologismul cunoaşte deformările semiculte cele mai numeroase, formele eronate de adaptare fonetică şi semantică. Dimpotrivă, unele personaje din *O scrisoare pierdută* sau din *Momente* apelează foarte puţin la fondul pasiv de termeni din turcă sau neogreacă, utilizând de predilecţie neologismul, de cele mai multe ori în formele sale literare. Comicul de limbaj al acestei a doua categorii de personaje rezultă din alte procedee, care ţin de obicei de *asocierea* dintre elementele neologice şi termenul accentuat popular sau de încadrarea semantică greşită a neologismului în context. Acest al doilea aspect al raportului dintre fondul lingvistic vechi şi cel neologic nu mai priveşte, deci, exclusiv posibilitatea de datare a acţiunii, ci stabileşte, de fapt, statutul socio-cultural al fiecărui personaj, în funcţie de echilibrarea celor două straturi în expresia sa lingvistică.

(c) Caragiale nu şi-a *localizat* explicit nici piesele de teatru şi nici schiţele. Această lipsă de precizie a fost favorizată, pentru comedii, de faptul că în operele dramatice asemenea indicaţii nu sunt absolut necesare, iar pentru schiţe – de dimensiunile relativ reduse şi de modul lor de construcţie; în foarte multe cazuri, schiţele se prezintă şi ele fie dramatizate strict, fie doar dialogate, dar fiecare dintre aceste tipuri compoziţionale reduce la minimum planul indicaţiilor şi comentariile suplimentare ale autorului.

De aici decurge posibilitatea de *localizare* prin limbaj. Localizarea priveşte diferenţele regionale care, ca şi în cazul datării, pot fi stabilite numai printr-o analiză lingvistică a planului personajelor, fără alte indicaţii ale autorului: altul este limbajul, moldovenesc, al personajelor din *Telegrame* sau din *High-life* şi alta este vorbirea regională ardelenească, cu influenţe latinizante, a eroului din *Un pedagog de şcoală nouă*. Din acest punct de vedere, am observat că particularităţile munteneşti constituie o excepţie, ele putând apărea şi în planul autorului.

Aspectele lingvistice analizate până acum pun în lumină în special primele două funcţii ale limbajului: datarea, obţinută mai ales prin intermediul lexicului, şi localizarea, mai ales prin trăsături fonetice şi lexicale. O analiză a procedeelor de stil destinate realizării comicului va avea, însă, drept obiect în primul rând funcţia de *caracterizare*, de individualizare a personajelor. Comicul la Caragiale este prin excelenţă lingvistic, ceea ce explică preferinţa tuturor cercetătorilor către observarea şi studierea procedeelor comicului *verbal*. Fireşte, însă, că cele trei aspecte ale limbajului nu funcţionează separat, ci sunt de cele mai multe ori grupate – în caracterizarea unui anumit personaj.

Au fost studiate, de obicei, în stilul lui Caragiale, elementele care contribuie la realizarea „stilului vorbit", caracteristic pentru planul personajelor, şi procedeele lingvistice de realizare a comicului verbal, manifestate la acelaşi nivel al vorbirii personajelor. S-a acordat mai puţină atenţie, însă, procedeelor compoziţionale din proza *narativă* a scriitorului, diverselor modalităţi de interferare – în suita „normală" şi „neutră" a naraţiei indirecte a autorului – a unor elemente de stil vorbit (ale personajelor), cu alte cuvinte raportului dintre cele două planuri fundamentale ale textului în proză, care prezintă trăsături lingvistice şi stilistice diferite între ele.

Aceste două dominante, care nu epuizează, de altfel, valorile stilistice din opera scriitorului, vor constitui obiectul observaţiilor noastre privitoare la stilul lui Caragiale.

2.6.1. Procedee stilistice de realizare a comicului verbal

2.6.1.1. În monografia sa asupra operei lui I. L. Caragiale, Şt. Cazimir[51] distingea – sistematizând observaţii anterioare formulate în acelaşi sens – două resurse fundamentale ale comicului verbal: *specificitatea maximă* şi *interferenţa registrelor*. *Specificitatea* are în vedere caracterizarea unui personaj dintr-o întreagă galerie, căruia i se poate determina, doar prin observarea limbii, poziţia socială, eventual ocupaţia, mai întotdeauna gradul de cultură. În această categorie se înscriu majoritatea procedeelor stilistice rezultate din exploatarea resurselor lexicale, atribuite de autor vorbirii personajelor (adaptarea eronată şi deformarea neologismului, hipercorectitudinile, etimologiile populare, asocierile contrastive între straturi diferite ori incompatibile ale vocabularului). *Interferenţa registrelor* se produce atunci când, cu un scop sau altul, autorul introduce în stilul beletristic fragmente care ţin de alte stiluri funcţionale (administrativ, de proces-verbal sau telegrafic – îndeosebi în planul autorului; publicistic – în ambele planuri; retoric – în exprimarea unor personaje din comedii; descrieri mascate, sub forma unor liste de cuvinte, care formează singure o întreagă schiţă etc.). Subliniem că cele două resurse ale comicului se realizează, prima – în planul personajelor, iar a doua – cu precădere în planul autorului. Diferenţa dintre planurile primare poate fi întotdeauna urmărită la Caragiale.

Către realizarea unei maxime *specificități* converg procedeele comice care au drept scop caracterizarea unui erou: exprimarea prin elemente neologice (corecte sau nu), spre deosebire de cea bazată pe elemente lexicale vechi sau populare; deformările neologismelor; contrastul dintre neologism și alte straturi lexicale; ticurile verbale; procedeele morfologice sau sintactice menționate mai sus (contaminări sau fraze ilogice). Le vom exemplifica pe rând.

Privit *sincronic* și limitat în cadrul *aceleiași* opere, limbajul personajelor prezintă două straturi: un strat de bază, constituit din elemente lexicale cu vechime și circulație în limbă, și un altul mai recent, neologic. Fiecare personaj se caracterizează specific prin raportul dintre cele două niveluri lexicale; în primul rând, prin *ponderea* specifică a fiecăruia în exprimarea personajului, în al doilea rând, prin gradul de asimilare a elementului nou.

Primul strat este bine reprezentat în vorbirea personajelor care aparțin unor medii sociale mai puțin cultivate sau a celor mai în vârstă[52]: Jupân Dumitrache, Ipingescu, Conul Leonida și Efimița, Cocoana din *Art. 214*, Leanca văduva din *Justiție* sau, în mai mică măsură,Veta, Chiriac, Spiridon și Pristanda.

Jupân Dumitrache poate fi considerat prototipul categoriei în discuție; el utilizează expresii populare și termeni din fondul vechi, imprecații și cuvinte vulgare, interjecții și forme fonetice ale stilului vorbit, uneori chiar un fel de zicători: *n-are chioară în pungă* (I, 13); *să le spargă casele* (id.); *m-a fiert fără apă* (I, 18); *s-a ținut iar gaie după mine* (id.); *alege-s-ar praful* (I, 22); *dormire-ați somnul ăl lung* (I, 59); *o să-și vie la pocăință* (I, 22); *n-a intrat zilele-n sac* (id.) etc.

În demonstrațiile Conului Leonida, argumentarea este susținută uneori anacolutic până la absurd (*supra*), prin expresii de limbă vorbită bazate pe repetiții și de multe ori rimate sau ritmate, cum ar fi: *a băga în răcori* (I, 84); *am adus noi lucrul cu un sul subțire* (I, 83); *și de colea până colea, tura-vura, c-o fi tunsă, c-o fi rasă* (I, 84); *azi aici, mâine-n Focșani, ce-am avut și ce-am pierdut* (I, 85); *cap ai, minte ce-ți mai trebuie?* (I, 86) etc. Modul de vorbire al acestui personaj se află în perfectă concordanță cu cel al interlocutoarei sale perpetue, Coana Efimița, astfel încât replicile succesive formează un fel de „continuum" lingvistic, fără nici o schimbare de registre: *și-a cunoscut omul nașul* (I, 84); *doamne ferește!* (I, 82); *eu, cu mintea ca de femeie* (I; 86); *bătălie la toartă* (I, 89) și chiar calamburul *a fost lăsata, secule!* (I, 97) – mijloc comic facil, la îndemâna categoriei semiculte de personaje, dar rar în *acest* plan la Caragiale.

Personajele din schițe pot fi mai greu individualizate sub acest aspect decât eroii comediilor, din cauza dimensiunilor reduse ale textului, care nu permite desfășurări largi ale limbii aceluiași personaj. „Cocoana" din schița dramatizată *Art. 214* sau Leanca văduva din *Justiție* pot fi, totuși, reținute în ansamblul celorlalți eroi: *bat-o focu!* (II, 202); *marea cu sarea* (II, 205); *lac să fie, că broaște!...*(II, 212); *unde a-nțărcat mutu iapa* (II, 203); *încinși cu tei ca la Fefelei* (id.); *fi-s-ar fi stârpit sămânța* (II, 204); *asta e al tinerilor dat!* (II, 202); *să vază ea pe dracu* (II, 203); *ce, te joci, țațo?* (id.) – întrebare retorică adresată unui personaj *masculin*, cu apelativul „passe-partout" al limbajului de mahala; *în mațe să le stea ăi o sută cincizeci de franci!* (II, 205); *suplima-le-ar Dumnezeu luminițele ochișorilor din cap, s-ajung să-i văz orbeți pe toți, cu mânușița întinsă...* (id.); *să fie al dracului care minte* (II, 34); *sunt curată la sufletul meu* (id.); *pardon, facu-ți și dregu-ți* (II, 35); *bea până se face tun* (II, 35).

Aşa cum am observat, *acelaşi* este grupul personajelor care întrunesc particularităţile de sintaxă contaminată sau deformată şi numărul cel mai ridicat de cuvinte din fondul pasiv ori popular. Ele sunt, în acelaşi timp, şi personajele în exprimarea cărora apar neologismele cele mai puţin adaptate fonetic sau semantic.

Cel de al doilea strat, neologismul, rezultă diferit asimilat în funcţie de aceeaşi poziţie socială şi grad de cultură care determinase frecvenţa elementelor vechi ori populare în vorbirea personajelor.

Un procedeu foarte frecvent[53] este la Caragiale *deformarea* – de diverse tipuri – a neologismului în limbajul personajelor.

Uneori, neologismul este pur şi simplu ***deformat*** sau ***impropriu adaptat***, fără ca aspectul său să poată fi explicat prin vreo relaţie semantică; în fond, se aplică neologismului legi fonetice generale ale limbii – mai exact, caracteristice aspectului ei vorbit. Astfel, se poate marca un contact recent al personajului cu exprimarea neologică şi tendinţa vorbitorului semicult de a asimila neologismul la expresia sa curentă. De exemplu, *e* neaccentuat se substituie şi în neologisme prin *i* (*bulivar*, *dipotat*, *dicoraţie*, *cintiron*); *o* prin *u* (*amurezat*, *avucat*, *cumpanie*, *giuben*, *revuluţie*); *x* prin *s* şi *z* (*isplic*, *ezirciţ*); *v* prin *b*, confuzie datorată adaptării pe cale orală şi explicabilă prin caracterul labial/labiodental al celor două consoane (*bagabont*, *bampir*); *t* prin *d*, ambele dentale şi confundate din acelaşi motiv al adaptării pe cale orală (*bagadel*, *favuride*) etc.

Vorbitorii sunt, în general, conştienţi de aceste trăsături ale aspectului oral al limbii. De aceea, multe dintre deformările neologice constituie de fapt *hiperurbanisme*, pe care Caragiale le presupune proprii limbii eroilor săi. În această categorie se înscriu, de exemplu, formele *devorţa*, *teribel*, *triveale*, *capabel*, *belet*, în care *e* se justifică prin reacţia la pronunţarea lui *e* neaccentuat ca *i*; la fel se explică înlocuirea lui *u* prin *o*: *coraj*, *foncţie*, *poblic*. Neologismele *fandacsie* şi *ficsionomie* îşi datoresc forma hipercorectă înlocuirii lui *s* şi *z* cu *x*. Interesante sunt hiperurbanismele *arfivă* şi *nifilist*, în limbajul lui Farfuridi, a căror formă literară a fost interpretată ca palatalizare a lui *f* la *h* şi cărora li se reconstituie o formă nepalatalizată, hipercorectă.

Din adaptarea neologismelor pe cale orală rezultă uneori forme *mai apropiate* de prototipul (de obicei francez) din limba de origine. Numai personajele ceva mai cultivate cunosc acest gen de modificări (Ziţa, Trahanache şi majoritatea eroilor din schiţe); *depandă*, *endepandant*, *enfluanseze*, *enteres*, *prezante*, *revandicare*, *suspandăm*, *naturel*, *particuler*, *divors*, *romanse*, *santim*, *santimetru* etc. (Uneori, aceiaşi termeni neologici suferă alte tipuri de deformări la personajele mai puţin cultivate: dacă, de exemplu, Ziţa utilizează forma „galicizată" *divors*, acelaşi cuvânt în limbajul lui Jupân Dumitrache capătă aspectul mai adaptat limbii române, fals calchiat, *dezvorţa* sau *devorţa*).

Etimologiile populare sunt forme ale inadecvării semantice a neologismului şi caracterizează, poate mai mult decât celelalte deformări, mediul suburban al personajelor lui Caragiale. Exemple de etimologii populare pot fi extrase atât din comedii, cât şi din schiţe: *renumeraţie după buget mică* „remuneraţie" (I, 110); *boieri* „buri" (II, 203); *călduri dropicale* „tropicale", în legătură cu popularul *dropică*; *lege de murături* „moratoriu" (I, 87); *lăcrămaţie* „reclamaţie", poate prin legătură semantică cu celălalt termen având un sens apropiat, *plângere*; *cioclopedică* „enciclopedică" (I, 187, 188); *asinuitate* „asiduitate" (I, 26); *comportativă* „cooperativă" (I, 188); *vermult* „vermut" (I, 272). Exemplele sunt numeroase, iar etimologiile populare se extind, în limbajul unor personaje, până la numele proprii: *Portocalia* „Portugalia" (II, 23) sau *Marcu Aoleriu* „Marcus Aurelius" (I, 19).

Într-o categorie apropiată se poate înscrie ***acordarea de sensuri neadecvate*** unor termeni neologici, pe baza unor vagi asemănări fonetice cu cuvinte mai cunoscute, care fac parte din vocabularul curent al personajului. Ca şi în cazul etimologiei populare, nu asistăm exclusiv la o deformare fonetică a neologismului – care aici are formă corectă –, ci la încadrarea defectuoasă a acestuia în context. De ex.: *capitalişti* este utilizat cu sensul „locuitori ai capitalei, bucureşteni"; *nu voi să recunosc epitropia bucureştenilor, capitaliştilor, asupra noastră* (I, 185); *momentan* cu sensul „instantaneu": (*vitrionul*) *arde, Bibicule, momentan tot, tot şi mai ales ochii!* (I, 254); *politică* înseamnă „politeţe" pentru eroul din *Justiţie: dumneaei n-are niciodată o politică vizavi de muşterii* (II, 35); *maltrata* este o formă preţioasă în limbajul lui Jupân Dumitrache, care nu ţine seama de faptul că sensul cuvântului este diferit de al verbului de bază, „a trata": *n-o mai maltrata, domnule, măcar cu o vorbă bună* (I, 22); *sinucide* cu sensul de „a ucide" sau *şic* pentru „şiş" se explică la fel, în exprimarea Ziţei: *scosese şicul de la baston pentru ca să mă sinucidă* (I, 35) ş.a.

Tot forme ale inadecvării semantice se înregistrează şi în expresii de tipul: *l-a primit cu refuz* (I, 20); *s-a pronunţat cu vociferări, a tratat-o cu insulte şi cu bătaie* (I, 22), în care sunt apropiaţi termeni incompatibili ca sens. Incompatibilitatea se manifestă sub forma unor asocieri contrastive: cuvinte cu sens abstract sau foarte general (*a primi, a trata, a se pronunţa*) – neologisme, de obicei – sunt asociate de termeni cu sens foarte concret şi aparţinând stilului vorbit (*palme, insulte, vociferări, bătaie*).

Deosebite efecte comice extrage Caragiale din alăturarea, în limbajul personajelor, a unor termeni ***contrastanţi cronologic ori ca valoare stilistică***: un neologism, eventual un termen de jargon, şi un cuvânt autohton, mai vechi în limbă, regional sau uneori cu o patină stilistică specială (aparţinând vocabularului suburban). Contrastul se poate realiza şi cu o expresie în limbă străină: „Dacă dumnealui *cabulipseşte să ne onoreze cu* atâta *cinste*" (I, 75); „*să te-ntinzi* mai mult *la un aşa afront*" (I, 34); „*să nu paţ vreun conflict cu mitocanul*" (I, 58); „Spiridoane, băiete, du-te iute: te-aşteaptă *siguralmente*; (...) viu şi eu după tine numaidecât, numai să vorbesc *cevaşilea* cu *ţăţica*" (I; 32); „E un ger afară, *maşer*, de nu-ţi poţi face o idee (...) *se duce dracului rapiţa*" (II, 96); „Te opresc, *magariule*, să faci *de mauvaises plaisanteries pi conta* doamnei Gregoraschko, soţia *mé*" (II, 80).

Acest tip de contrast lexical îi dă lui Caragiale prilejul să creeze o foarte subtilă modalitate de caracterizare a personajului prin limbaj. Există, în galeria eroilor săi, personaje pe care le-am putea numi *mimetice*. Reluând unul dintre exemplele de mai sus: limbajul Ziţei cuprinde un amalgam de elemente suburbane, de expresii populare sau regionale munteneşti şi de neologisme mai mult sau mai puţin adaptate, dar de obicei având o formă apropiată de cuvântul din limba franceză. Contactul cu celălalt personaj, mai cultivat decât ea, Rică Venturiano, adaugă prin mimetism exprimării sale o nouă categorie, neologismele în formă latinizantă sau italienizantă, caracteristice vorbirii aceluia[54]; aşa se explică apariţia unei forme ca *te-aşteaptă siguralmente*, altfel nespecifică tipului lingvistic pe care îl reprezintă Ziţa, al personajului necultivat şi franţuzit.

Multe dintre personajele lui Caragiale au intrat în memoria lectorului prin ***ticurile verbale*** care le sunt particulare. Situaţia este frecventă mai ales în comedii, dar nu lipseşte nici în schiţe. Pristanda va fi întotdeauna asociat de cele câteva replici pe care le repetă: *Curat!* sau *famelie mare, renumeraţie, după buget, mică!* (cu eroarea în utilizarea neologismului repetată de fiecare dată). Dandanache – *familia mea de la patuzsopt; nu-ţi*

fați o idee sau *nu spui ține, persoană însemnată*. Jupân Dumitrache – *mă știi cât țin când e la o adică la onoarea mea de familist* ș.a.

În schițe și nuvele, procedeul este același; eroul din *Amici* repetă, la intervale, cu intonație modificată, replica: *Uite, vezi! ăsta e cusurul tău*; în *O lacună*, leit-motivul este tot o replică – *Nu face pentru ca să ne aștepte damele*; în *Cam târziu...* – cu notarea elementelor orale – *Ei aș! Parol! Ce! Eș' copil?*; în *La hanul lui Mânjoală* – *Strașnici ochi ai, coană Marghioalo!* ș.a. Uneori, prin ticul verbal se realizează o anumită gradare în caracterizarea personajului sau a împrejurării: în *Cam târziu...*, de exemplu, ticul apare în trei situații diferite și marchează, de fiecare dată, un grad diferit al stării de ebrietate a eroului.

2.6.1.2. Caragiale amestecă uneori, cu efect comic, diverse stiluri funcționale. Amalgamul se poate realiza, într-o primă formă, în planul personajelor, în vorbirea fiecăruia dintre ele. Rică Venturiano, de exemplu, se exprimă, chiar atunci când nu scrie, într-un stil publicistic-administrativ cu nuanțe retorice, care-i este familiar din cauza preocupărilor sale și pe care nu-l părăsește nici în momentele de spaimă. Este semnificativă scena din *O noapte furtunoasă*, în care eroul își descoperă eroarea și identitatea neașteptată a interlocutoarei:

> „Am aflat că acum ești liberă, ți-am scris prima mea epistolă într-un moment de *inspirațiune*, ai primit-o, mi-ai răspuns să viu, și am venit... pentru ca să-ți repet că: *nu, orice s-ar zice și orice s-ar face, eu voi susținea, sus și tare*, că tu ești aurora care deschide bolta înstelată..." (I, 52)[55]; „Mă umflă!... Cocoană, ești o damă venerabilă; *profit de ocaziune, spre a vă ruga să primiți asigurarea înaltei stime și profundului respect cu care am onoare a fi al domniei-voastre prea supus și prea plecat, Rică Venturiano, arhivar la judecătoria de pace circumscripția de galben, poet liric, colaboratore la ziarul „Vocea Patriotului Naționale", publicist și studinte în drept...*" (I, 54).

O altă formă de interferență a două sau mai multe stiluri funcționale apare în planul autorului: schițe întregi sunt redactate în forme nespecifice stilului beletristic, la care se adaugă particularitățile de limbaj – sintactice și lexicale – ale personajelor. Suprapunerea acestor două serii de trăsături dă naștere unor efecte comice deosebite. Schița *Telegrame*, de exemplu, dezvoltă un stil telegrafic, cu nenumărate valențe comice datorate faptului că în acest limbaj special – alcătuit de obicei din formule mai mult sau mai puțin fixe, fără flexiune și cu elementele „neaccentuate" ori relaționale elidate – trebuie neapărat să se nareze o întâmplare:

> „Cercetat imediat cazul și cu respect raportez urgent. Acu cinci zile duminecă, fiind absent anchetă județ, orele 2 p.m. directorul prefecturi Raul Grigorașcu afla cafine central jucând table cu căpitan Pavlache intedență. Mare devenă foarte iritat pronunțat dumnezeu mami, nu personal cineva, ci ghinion. Atunci Costăchel Gudurău care sta la altă masă criticând guvernul gura mare, sculat și apostrofând directoru strigat *ba pe al măti* și ridicat bastonu. Directoru parând răpide lovitura aplicat agresorului palme și promițând cavalirește duel. Agrisorul plecat înjurând amenințând guvern de bandiți, propriile cuvinte" (II, 52).

Schița *Proces-verbal* este redactată în întregime într-un stil administrativ sui-generis, în care abundă expresiile cu formă fixă, cu conservarea unor particularități de

ortografie latinizantă: *după reclamația părților, având în vedere că..., considerând că..., drept aceea am încheiat prezentul proces-verbal spre a servi la trebuință părților.* Un asemenea amestec de stiluri dă naştere şi incoerenței sintactice, favorizată de construcțiile gerunziale – în cele din urmă anacolutice:

> „*Având în vedere* că d-şoara Matilda Popescu reclamă să intre imediat în casă *neputând* sta cu mobila d-sale expusă la intemperii, **deoarece** vremea amenință a se strica şi *începând* să pice poate să i-o ude, şi *se păteadă fiind* pluş de culoare delicată, şi **deoarece** a părăsit orice alt domiciliu *ştiind* că a dat arvună de *cincideci* de lei şi că poate conta cu siguranță, **iar** proprietarul a încuiat imobilul şi a luat cheia, *prin urmare* nu *cedeadă* să lase a intra măcar un lucru cât de mic până ce nu i se achită tot restul chiriei..." (II, 58).

Temă şi variațiuni introduce particularitățile unei noi variante funcționale, cea publicistică, în diverse realizări (latinizantă, retorică sau de curier monden în limba franceză). Ca şi în celelalte exemple, este vorba de redactarea întregii schițe într-un anumit stil, iar nu de situația în care se inserează doar fragmente într-o narațiune obişnuită. Exemplificăm cu un fragment din varianta latinizant-italienizantă, care parodia „Românul" lui C. A. Rosetti:

> „Aseară *iust* la orele când puneam ziarul ediția a cincea *supt* presă, în Dealul-Spirei vis-à-vis de *casarma* Cuza, un incendiu a *sbucnit*. Din *causa* vântului *violinte*, care sufla puternic de la *occidinte* spre *oriinte*, incendiul a produs o mare panică printre *cetățiani* şi *cetățiane*. *Pompiarii* cu câțiva *serginți* şi *oficiari* – *generarele* era *absinte* – au mers la *localitate*, unde cu greu *a sbutit* să *năbuşească sinistrul*, care apăruse deja la *steriorele* casii atinse..." (II, 10).

Schița *Moşii* constituie, din acest punct de vedere, o extremă, căci se compune exclusiv dintr-o listă descriptivă, alcătuită prin enumerare de obiecte şi acțiuni, aproape fără să conțină fraze gramatical complete:

> „(...) târgoveți – târgovețe – țărani – țărance – intelectuali – artişti – poeți – prozatori – critici – burghezi – tramcare – tramvaiuri – capele pârlite – jupe călcate – bătături strivite – copii pierduți – părinți beți – mame prăpădite – guri căscate – praf – noroi – murdărie – infecție – lume, lume, lume – vreme frumoasă – dever slab... Criză teribilă, monşer!" (II, 526).

Enumerarea este evident neverosimilă şi redundantă, iar caracterul compozit al schiței se completează prin introducerea în final a unei replici în stil direct, cu autor neidentificabil.

2.6.2. Procedee compoziționale în structura textului narativ

Din punctul de vedere al tehnicilor compoziționale, inovația în structura prozei narative apare, în literatura română, abia odată cu Caragiale. Tudor Vianu observa[56] una dintre aceste particularități inovatoare ale scriitorului, şi anume introducerea în textul narativ a modalităților exprimării orale („susținută de numeroase tehnice ale stilului vorbit"). Alături de frecvența unor elemente generale ale oralității (interjecții, exprimări

interogative şi exclamative, lungiri de vocale, dialog sau dialog ca marcă a deliberării interioare). Vianu menţionează şi un alt tip de „interferare a registrelor", stilul indirect liber.

Pentru „accidentarea" naraţiei bazată pe o formulă prea simplă în stil indirect, caracteristică primelor epoci din istoriile literaturilor, observasem şi la Creangă apariţia unor anumite tipuri compoziţionale bazate pe amestecul dintre diverse stiluri: direct, indirect sau direct legat. La Creangă, însă, scopul era – ca şi în naraţiunea de tip popular – personalizarea povestirii şi introducerea vorbitorului-interlocutor, prin intermediul diferitelor amalgamări ale modalităţilor de expresie. Caragiale nu utilizează aceleaşi procedee: în naraţia sa, amestecul de stiluri ale vorbirii este dirijat tot către sublinierea celor două planuri primare ale naraţiei (autor-personaje), şi abia apoi către ştergerea diferenţelor dintre ele, dar prin intermediul unor procedee compoziţionale caracteristice naraţiei culte: monologul interior, diversele tipuri de dialog, stilul direct neintrodus, stilul indirect liber sau stilul mixt – combinare a mai multor modalităţi reproductive ale enunţului[57].

Una dintre caracteristicile definitorii ale ***stilului indirect liber***, care provine din funcţia sa de a apropia cele două planuri de bază ale reproducerii enunţului (direct – al personajelor şi indirect – al autorului), este conservarea unor elemente de stil direct în planul autorului. Reproducerea indirectă liberă menţine, în unele cazuri, elemente care aparţin cu certitudine exprimării directe, de multe ori adverbe de întărire, mărci intonaţionale sau expresii cu formă fixă.

În stil indirect liber apar conservate, de exemplu, adverbe de mod despre care se poate presupune că au făcut parte dintr-o eventuală replică în stil direct a personajului: „Leonida ia itinerarul oficial şi vede – *o scăpare din vedere*, **probabil!**, *o greşeală de tipar,* **desigur!** În dreptul Mizilului nu se indică ora – o linie dreaptă, ca la Inoteşti şi la Vintileanca" (II, 114). Diferenţa dintre cele două planuri este, astfel, atenuată.

Uneori, fragmente întregi de propoziţii apar în reproducerea indirectă liberă, fără nici un raport sintactic cu restul frazei şi marcate grafic ca incize: „Lăutari cu ţambalul, şi flaşnete, şi claranete cu tobă mare, şi trâmbicioare, şi fluieraşe, şi hârâitori, şi cleşte clănţănind pe grătare, şi strigăte, şi zbierete, şi chiote! – *e o plăcere!* Şi un miros de grătar incins! – *e o bunătate!...*" (II, 127). Exemplul poate fi interpretat şi ca formă de ***stil direct neintrodus (liber)***, căci reprezintă faţă de logica sintactică a frazei o exprimare anacolutică: inciza-replică aparţine direct personajului sau unui comentator extern neidentificabil, eventual colectiv; ea nu este *reprodusă* de autor, ci introdusă în text ca atare.

Se poate identifica, în proza narativă a lui Caragiale, redarea (în planul autorului, deci în stil indirect) a unor particularităţi (fonetice ori sintactice) sau a unor fragmente de enunţ despre care se presupune că ar aparţine planului personajului (deci, că ţin de stilul direct). În analiza tehnicii compoziţionale a lui Caragiale, identificarea acestor incize de stil al personajului în planul autorului se dovedeşte uneori dificilă. Dificultatea provine din faptul că nu întotdeauna replica sau particularitatea reluată fusese prezentă anterior într-un fragment în stil direct, deci este greu să fie identificată ca aparţinând altui plan. Pe de altă parte, aşa cum vom vedea, se poate stabili o gradaţie a efectului stilistic în funcţie de dimensiunea contextului antrenat în aceste reluări. Limita minimă o constituie reluarea unui singur termen sau a unei singure particularităţi fonetice ori sintactice care caracterizase în prealabil vorbirea unui personaj; limita maximă, însă, se identifică cu

parodia şi este dificilă stabilirea unei diferenţe clare între parodie şi pasajele largi în stil indirect liber, procedeu în care excelează Caragiale.

Poate fi reprodusă în stil indirect liber o *particularitate fonetică* dintr-o replică precedentă:

„– Cine te-a pus pe tine aici? răcneşte straşnic reacţionarul. – *Boborul!* răspunde foarte răguşit republicanul. Atât i-a trebuit Reacţiunii! Când a auzit de ***bobor***, a turbat" (III, 84);

„– Eş' *du'ce*, 'ne Iancule! – Sân' tu'tă, Co'tică! – Tu'tă *du'ce*, 'ne Iancule! (...) Oprim... Birjarul mi-aduce pălăria, Costică mi-o pune pe cap... mai îndesat... ca să nu-mi mai zboare... Şi râzi... Şi ne pupăm ***du'ce***..." (II, 286).

Se poate relua, de asemenea, o *particularitate sintactică* specifică pentru un anumit personaj. În exemplul următor, se reia în stil indirect liber construcţia greşită a completivei directe cu *pentru ca să*:

„– Nae, scuză-mă: e aşa de târziu, care nu pot ***pentru ca să*** mai merg... – Îmi pare rău... – Mi-e aşa de somn, care trebuie negreşit ***pentru ca să*** mă culc. La revedere. M-am suit într-o birjă şi l-am lăsat pe fericitul tată ***pentru ca să meargă singur la simigerie***". (II, 133).

Tranziţia spre parodie o face reluarea în stil indirect liber a unor cuvinte sau fragmente de replici care aparţin în mod evident personajului, fie că au făcut parte dintr-o replică, fie că pot fi doar presupuse ca atare de lector:

„– A! iubiţii mei! A! naivă pereche de turturele! Mă credeţi învins... N-aveţi grije! Nu-mi veţi scăpa! Am să vă înfăşur în urzeala mea ca şi un *păianjen infam* pe două musculiţe amorezate! Da, da! sunt *infam!* sunt *un păianjen infam!* Iaca a sosit în fine şi marele monolog... ***Păianjenul infam*** o ia la început cu binişorul (...). Acesta, cum era foarte nervos şi pripit, pierde şi el şirul, şi se-neacă amândoi de tot. ***Păianjenul*** desperat îşi frânge mâinile" (III, 20).

În această categorie se încadrează şi citatele reproduse ca atare de un personaj şi marcate grafic ca aparţinând replicii unui alt personaj: „Cocoana s-a pornit atunci cu ocări pe slugi, că-i mănâncă pâinea, ca nişte păcătoase, ticăloase şi necredincioase; frăţiorului i-a strigat că ori e haple, ori pes... semne altceva" (III, 161).

Alteori se antrenează un context mai larg, o replică întreagă:

„– *Ne-a t'ădat ca nişte laşi*, 'ne Iancule!

Aerul de la şosea ne face mult bine. Ajungem la Lăptărie. Plin. Acolo, cei patru amici, care au sosit prin Calea Victoriei înaintea noastră, ne aşteaptă; ei nu puteau crede ***că i-am trădat ca nişte laşi***" (II, 287).

Reluarea *in extensio* a replicilor şi încadrarea lor într-un context oarecum independent în cadrul naraţiei indirecte este, în situaţiile de mai sus, o formă de *parodie*. În proza românească, numai la Caragiale întâlnim contexte ironice de asemenea dimensiuni încât să le putem considera parodieri ale unor replici, fragmente de discurs sau articole de ziar[58]. În exemplul următor textul parodiat este:

„*Aflăm cu deosebită plăcere* că gentila doamnă Florica Ig. Caracudi, eminentă profesoară de istorie, a dat aseară naştere unui drăgălaş băieţel, *Traian*.

Fericită coincidenţă! În aceeaşi zi, norocosul tată, *valorosul* nostru colaborator d. Ig. Caracudi a împlinit 35 de ani".

Parodia:

„Peste un an şi două luni, iar „*aflăm cu deosebită plă*cere", minus „fericita coincidenţă", şi-n loc de *Traian, Decebal.*

După un an şi o lună, întocmai: dar, în loc de *Decebal, Aurelian.*

La anul în cap, asemenea; însă în loc de *Aurelian, Mircea.*

Nu trec bine unsprezece luni, şi iar „*aflăm*"; numai în loc de *Mircea, Dan.* (...)

După plecarea *valorosului*, caut să-mi aranjez materiile din sertare pentru numărul de lux". (II, 238–239).

Caragiale introduce, în *O cronică de Crăciun*, o parodie de nuvelă semănătoristă al cărei specific parodic decurge tocmai din utilizarea stilului indirect liber. În naraţia lui Caragiale, textul „parodiat" nu apare nicăieri. Intenţia se relevă ironică şi parodistică, fără ca modelul să poată fi precizat: fără îndoială, este vorba de un ansamblu de texte în proză care invadaseră literatura română din epocă. De altfel, Caragiale realizează cu alte ocazii şi parodii cu „adresă" precisă, la scriitori ca Delavrancea sau Vlahuţă, de exemplu (cf. *Dă-dămult ... mai dă-dămult*).

Specifică este pentru Caragiale ***amalgamarea mai multor tipuri de reproducere a enunţului***: în contextul stilului indirect, se introduc fragmente în stil direct liber sau indirect liber. În proza românească, aceste procedee de complicare a structurii enunţului, bazate pe atenuarea diferenţelor dintre planurile principale ale povestirii, nu există înainte de sfârşitul secolului al XIX-lea, iar Caragiale rămâne scriitorul care le valorifică cel mai mult, înaintea prozatorilor moderni dintre cele două războaie.

Apropierea de trăsături ale limbii vorbite se vădeşte la Caragiale – între alte procedee stilistice, unele prezentate mai sus – şi prin variatele forme compoziţionale în care intră ca element constitutiv esenţial *dialogul*, atât cel *real*, cât şi cel *fictiv*. (Nu ne referim în primul rând la dialogul „normal", cu toate replicile în stil direct, ci la formele dialogate în care replicile succesive sunt redate în alte tipuri de discurs raportat).

În redarea monologului unui personaj, pot alterna modalităţi variate de reproducere – care actualizează evenimentele narate:

„şi apoi le spune tuturor că acum prietina nu se mai duhovniceşte la Căldăruşani: i-a pus lui Kir Ianulea gândul... **să-mi spargă casa**! *Da o s-o prinză odată şi n-o s-o ierte cum a iertat-o vodă; o să puie s-o tunză ca la cazarmă pe* ...şi din **muscălească** şi **călugărească** n-o mai scoate" (III, 163).

În afară de dialogul real, ca în exemplul de mai sus, sunt frecvente combinaţiile modalităţilor de reproducere, în cadrul unui *dialog fictiv* în stil indirect liber. De cele mai multe ori, textul ne permite să ne dăm seama că este vorba de două replici aparţinând la personaje diferite, dar nu îngăduie şi identificarea acestora. Ele rămân în sfera vagă de comentatori ai unor reacţii colective, dialogul fictiv devenind astfel o formă de escamotare a autorului replicii:

„*Cine poate ghici în ce vagon era ruptă ața plumbuită și răsturnată manivela? Tocmai în vagonul de unde zburase mai adineauri pălăria marinerului ! Cine? Cine a tras manivela?* Mam-mare doarme în fundul cupeului cu puișorul în brațe. *Nu se poate ști cine a tras manivela*" (II, 124).

În cadrul amestecului de stiluri, forma cea mai frecventă la Caragiale este inciza de stil direct într-un fragment în stil indirect liber; rolul acestei incize este de a sublinia paralelismul dintre replica în stil direct a unui personaj și reproducerea indirectă liberă, care are multe elemente în comun cu prima:

„Scuzele d-lui Preotescu pentru întârziere sunt pe deplin primite de cele două dame: *îl cunosc așa bine pe d. Diaconescu*... „**Când vine dumnealui vreodată la vreme?**" *Doamnele sunt încântate de atenția d-lui Preotescu:* **așa frumoase buchete!... La masă**..." (II, 181).

Stilul indirect liber se poate realiza – așa cum am observat și din exemplele precedente – în structuri foarte complexe ale enunțului. O asemenea complicată modalitate de introducere a sa în text o constituie fragmentele-inciză de stil indirect liber în context de stil indirect liber[59]:

„Popa a-naintat hotărât până la mijlocul sălii, a căutat cu ochii în toate părțile și a plecat grăbit de sub ploaia de râsete, de glume răutăcioase și de huiduieli...

Nu e nici aici... Dar nu se poate să se întoarcă la gazdă singur... Peste putință... Încă un vătășel: **Poate la Sfântul Ion în curtea bisericii: doarme băiatul uneori și acolo, când e vreme bună**..." (III, 55).

Situația de mai sus este similară cu ceea ce, în stil direct, se numește *replică în replică*. După propoziția *încă un vătășel*, din care lipsește verbul *dicendi* (care *spuse, explică*), fragmentul separat prin pauza grafică nu mai notează reflecțiile protagonistului (Preotul), ci indicația altui personaj (Vătășelul). Amândouă fragmentele pasajului, care aparțin deci la personaje diferite, sunt redate de autor în stil indirect liber continuu.

Observăm, în încheiere, o altă particularitate specifică lui Caragiale și datorată tot tendinței sale către valorificarea stilului *vorbit*: scriitorul nu utilizează decât rar *monologul interior*, formă compozițională care caracterizase în abundență generația anterioară de prozatori, de la Negruzzi la Ion Ghica sau Gh. Sion. Frecvența monologului interior, formulă a prozei romantice, ar fi dat textului o monotonie pe care Caragiale încearcă să o evite prin toate mijloacele. Pe de altă parte, pentru anumite realizări ale monologului interior (alcătuite de suite exclamative sau interogative, în propoziții sau în construcții eliptice), efectul imediat este retoric, iar retorismul era, poate, trăsătura stilistică cea mai puțin proprie lui Caragiale. De aceea, în comparație cu celelalte complexe construcții compoziționale, toate bazate pe transformarea narației în sensul apropierii ei de stilul direct și de planul expresiei personajelor, monologul interior nu este o formă predilectă a scriitorului, iar atunci când apare cunoaște modificările și „accidentările" care apropie aceste formulări ale enunțului de propria lor parodie.

2.7. Concluzii. Am analizat, în ansamblul stilului lui Caragiale, câteva detalii considerate semnificative. Dintre procedeele care conferă originalitate stilului, ne-am oprit mai întâi asupra unui aspect mai mult studiat până în prezent, şi anume mijloacele expresive ale comicului de limbaj, în majoritatea cazurilor obţinute din exploatarea multiplelor resurse puse la dispoziţie de adaptarea diferenţiată a neologismului sau de valorile contextuale ale acestuia în limbajul personajelor.

Pe de altă parte, ne-a preocupat măsura în care Caragiale contribuie la dezvoltarea prozei narative moderne: am înregistrat o parte dintre inovaţiile sale compoziţionale, realizate pe baza unei game variate de stiluri ale vorbirii, precum şi prin distribuţia acestora în ansamblul textului operei în proză.

Inovaţia lui Caragiale este, după cum s-a putut observa, multiplă în ambele planuri, iar proza modernă a secolului XX începe – în fapt – odată cu opera sa.

NOTE

[1] V. înregistrarea acestora la Iorgu Iordan, *Limba lui Creangă*, CILRL, I, Bucureşti, EARPR, 1956, pp. 142–145, republicat în vol. *Limba literară*, Craiova, Scrisul Românesc, 1977, pp. 217–262; v. şi M. Bahtin, *Poblemele poeticii lui Dostoievski*, Bucureşti, Univers, 1970, pp. 334–378; Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, *Naraţiune şi dialog în proza românească. Elemente de pragmatică a textului literar*, Bucureşti, EAR, 1991, pp. 70–75, 95–101, 102–143.

[2] G. Călinescu, *Ion Creangă*, Bucureşti, EL, 1964, pp. 304–315, 330.

[3] Tudor Vianu, *Aspecte ale limbii şi stilului lui I.L.Caragiale*, in *Studii de stilistică*, EDP, 1968, pp. 244–245.

[4] G. Călinescu, *op. cit.*, pp. 293–348; analiza extrem de amănunţită cuprinsă în studiul citat al lui Iorgu Iordan debutează, de asemenea, printr-o punere la punct în ceea ce priveşte sensul calificativului „popular" atribuit limbii operei lui Creangă; Iordan opune în egală măsură caracterul „popular" celui cult şi celui regional.

[5] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Ion Creangă*, Bucureşti, EL, 1963; Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, *Conversaţia: structuri şi strategii. Elemente pentru o pragmatică a românei vorbite*, ed. 2, Bucureşti, All, 1999, pp. 7–12, 29–32.

[6] Vladimir Streinu, *Ion Creangă*, in *Clasicii noştri*, ed. 2, Bucureşti, ET, 1969, pp. 157–208.

[7] *Ibid.*, p. 177.

[8] Vezi, în acest sens, ampla monografie a lui G. I. Tohăneanu, *Stilul artistic al lui Ion Creangă*, Bucureşti, EŞ, 1969; id., *Consideraţii cu privire la stilul artistic al lui Creangă*, in *Eminescu – Creangă. Studii*, Timişoara, 1965, pp. 203–261.

[9] În analiza limbii lui Creangă am utilizat ca ediţie de bază: Ion Creangă, *Opere*, Bucureşti, ESPLA, 1954, ed. îngrijită, prefaţă şi glosar de G. Călinescu, alcătuită prin compararea manuscrisului cu versiunea din „Convorbiri literare" şi cu ediţia de la Iaşi, din 1892; trimiterile din paranteză notează pagina.

[10] Vezi, de exemplu, Iorgu Iordan, *op. cit.*, p. 141: „povestitorul nostru întrebuinţează foarte rar particularităţi de pronunţare moldovenească".

[11] Ambele construcţii sunt menţionate la Jean Boutière, *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă*, Paris, 1930, pp. 201–202.

[12] Iorgu Iordan, *ibid.*

[13] Jean Boutière, *op. cit.*, pp. 200–201 şi Iorgu Iordan, *ibid.*, pp. 139–141, unde există o amplă listă de termeni, încadraţi în diversele categorii.

[14] Câteva exemple de neologisme extrase din opera literară sunt înregistrate la J. Boutière, *op. cit.*, p. 200: *afront, carantină, corect, cristal, dezgust, grobian* etc.

[15] Iorgu Iordan, *op. cit.*, pp. 153–158.

[16] Înregistrăm o mică parte a acestor expresii, urmând ca ele să fie din nou luate în discuţie atunci când le vom analiza funcţia stilistică; o listă completă la Iorgu Iordan *op. cit.* şi Boutière, *op. cit.*

[17] Vezi şi Ştefan Munteanu, *Expresia artistică a limbii populare în opera lui Ion Creangă*, in *Eminescu – Creangă. Studii*, loc. cit., pp. 273–274.

[18] Vezi, între alţii, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.*, pp. 221–222; Ştefan Munteanu, *op. cit.*, p. 268.

[19] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, ed. 2, Bucureşti, EL, 1966, vol. I, pp. 160–161; Ştefan Munteanu, *op. cit.*, p. 266; G. I. Tohăneanu, *Stilul artistic al lui Creangă*, loc.cit., pp. 136–169 (exemplul citat la p.150); Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.*, p. 66.

[20] G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 150.

[21] Construcţia a fost remarcată de Al. Philippide, L.Spitzer ş.a. şi studiată de Jacques Byck în articolul *L'emploi affectif du pronom personnel en roumain*, „Bulletin linguistique" V (1937), pp. 15–32 (republicat în volumul *Studii şi articole*, Bucureşti, EŞ, 1967, pp. 114–130), precum şi de Iorgu Iordan în *Stilistica limbii române*, ed. 2, Bucureşti, EŞE, 1975, pp. 245–247; v. şi id., *op. cit.*, pp. 159–160.

[22] *Ibid.*, p. 161.

[23] O înregistrare a valorii timpurilor şi modurilor verbale există la J. Boutière, *op. cit.*, pp. 204–205.

[24] Iorgu Iordan, *op. cit.*, p. 164.

[25] *Ibid.*; construcţia predilect coordonată a frazei a fost relevată de toate cercetările consacrate limbii lui Creangă: G. Călinescu, Vl. Streinu, J. Boutière, G. I. Tohăneanu ori Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.*

[26] Vezi G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 16.

[27] *Ibid.*

[28] Iorgu Iordan, *op. cit.*, p. 164.

[29] În text nu se repetă numai conjuncţia narativă, ci, asemenea unor forme de dialog, sfârşitul unei propoziţii este reluat la începutul celei următoare.

[30] V., de exemplu, Iorgu Iordan, *op. cit.*, pp. 147–150 şi *Stilistica limbii române*, loc. cit., pp. 256–274; Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.*, pp. 210–211; G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, pp. 11–37.

[31] *Ibid.*, pp. 38–82, 83–113, 114–129.

[32] *Op. cit.*, pp. 297.

[33] *Op. cit.*, pp. 142–144.

[34] *Op. cit.*, pp. 187–215.

[35] I. Coteanu, *Stilistica funcţională a limbii române. Stil, stilistică, limbaj*, vol. I, Bucureşti, EARSR, 1973, pp.109–116.

[36] G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, pp. 114–118; vezi şi Mihaela Mancaş, *Tablou şi acţiune. Descrierea în proza narativă românească*, Bucureşti, EUB, 2005, pp. 75–77, 87–88, 92–93, 127–128.

[37] *Op. cit.*, p. 185.

[38] Tudor Vianu analizează, din punct de vedere ritmic, cadenţa frazei din descrierea Ozanei în capitolul al IV-lea al *Amintirilor* , precum şi începutul capitolului al II-lea (*Nu ştiu alţii cum sunt...*): *Arta prozatorilor români*, loc. cit., vol. I, pp. 156–158.

[39] Tohăneanu, *op. cit.*, pp. 114–116.

[40] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.*, p. 204.

[41] G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, pp. 116–117; Mihaela Mancaş, *op. cit.*, pp. 127–128.

[42] Tudor Vianu, *Aspecte ale limbii şi stilului lui I. L. Caragiale*, in *Probleme de stilistică*, loc. cit., pp. 244–262.

[43] Comediile la care se referă observaţia noastră datează aproximativ din anii 1850–1860; după această dată, Alecsandri n-a mai scris piese de teatru în care sursa comicului să fie de natură lingvistică.

[44] Pentru o înregistrare completă a fonetismelor regionale, v. Th. Hristea, *Elemente regionale în limba operei lui I. L. Caragiale*, CILRL, II, Bucureşti, EARSR, 1858, pp. 191–229, de unde reproducem o parte a exemplelor.

[45] Am utilizat ediţia I. L. Caragiale, *Opere*, I, Bucureşti, ESPLA, 1959; II, ESPLA, 1960; III, EL, 1962; IV, EL, 1965, ediţie critică de Al. Rosetti, Şerban Cioculescu şi Liviu Călin; trimiterile din paranteză reprezintă volumul şi pagina.

[46] Th. Hristea, *op. cit.*, pp. 207–211.

[47] Vezi Tudor Vianu, *op. cit.*, pp. 249–250, unde există o listă completă a grecismelor şi turcismelor din diverse domenii ale vieţii sociale.

[48] *Ibid.*, pp. 250–251.

[49] *Ibid.*, p. 257.

[50] Iorgu Iordan, *Limba „eroilor" lui I. L. Caragiale*, in SILRL, 1969, II, pp. 429–432, republicat în *Limba literară*, Craiova, Scrisul Românesc, 1977, pp. 263–301.

[51] *Caragiale – universul comic*, Bucureşti, EL, 1967, pp. 225–244.

[52] *Ibid.*, pp. 226–228.

[53] Analiza tipurilor de deformare a neologismelor în limbajul personajelor, la Iorgu Iordan, *op. cit.*, pp. 408–426; vezi şi Şt.Cazimir, *op. cit.*, pp.229–233.

[54] În limbajul lui Rică Venturiano, neologismul este de obicei utilizat în formă corectă, dar cu nuanţe ce denotă influenţa curentelor latinist şi italienizant: *sufragiu universale, angel radios, solemnaminte, chiarifica,* „clarifica", *justaminte, a protege, silenţiu, ingenios, obscuritate, periclita* etc.

[55] Este evidentă apropierea de şabloanele retorice ale stilului publicistic; să se compare cu fragmentul de articol din „Vocea patriotului naţionale", aparţinând aceluiaşi personaj: *„Nu! Orice s-ar zice şi orice s-ar face, cu toate zbieretele reacţiunii ce se zvârcoleşte sub dispreţul strivitor al opiniunii publice; [...] Nu! în van! Noi am spus-o şi o mai spunem [...]"* (I, 28).

[56] *Op. cit.*, p. 257.

[57] Mihaela Mancaş, *Stilul indirect liber în româna literară*, Bucureşti, EDP, 1972, pp. 103–108, 115–165.

[58] Vezi şi Mihaela Mancaş, *Forme de monolog parodiat la Caragiale*, SCL XXIX (1978), 5, pp. 563–566.

[59] O analiză a amalgamului de stiluri ale vorbirii în opera lui Caragiale există la B. Cazacu, *Un procedeu al tehnicii naraţiunii în „Kir Ianulea"*, in *Omagiu lui Al. Rosetti*, Bucureşti, EARSR, 1965, pp.115–118.

TENDINȚE ÎN LIMBAJUL POETIC DE LA SFÂRŞITUL SECOLULUI

1. Am ajuns, în descrierea variantei beletristice a limbii literare, la sfârşitul secolului al XIX-lea. Anii 1880–1890, mai mult chiar – ultimele două decenii ale secolului, marchează un moment de cotitură în evoluția literaturii noastre. Reflexul pe care îl reprezintă limba literară ca variantă culturală nu putea să nu însoțească, prin modificări proprii, această mutație cu caracter general. Dacă pe alte planuri ale culturii române momentul 1880–1890 înregistrează o evidentă schimbare de direcție (ne referim la domeniile literaturii, istoriei, filozofiei, criticii etc.), în planul evoluției limbii literare modificările nu apar, poate, cu aceeaşi claritate de la prima vedere. Dificultatea de perspectivă va fi însă uşor corectată.

Consecința în planul literaturii poate fi astfel rezumată: pe de o parte, până în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea, marii scriitori au fost aceia care au impus sensul evoluției sau l-au schimbat substanțial (Heliade-Rădulescu, Eminescu, Caragiale); în aceste cazuri, reforma pur lingvistică realizată de personalități ca acelea menționate s-a dovedit de amploare şi a stârnit uneori reacții violente. Pe de altă parte, au existat şi au desfăşurat o activitate culturală paralelă micile individualități, mai mult sau mai puțin constituite în grupări literare; anumiți scriitori paşoptişti de a doua mărime, primii noştri prozatori şi autori de romane etc. nu au o mare semnificație în istoria stilului beletristic – considerați individual –, dar devin interesanți atunci când sunt încadrați generației ori curentului pe care le reprezintă. Din această cauză, şi metoda cercetării noastre de până acum s-a adaptat diferențelor de nivel literar: marile personalități au fost, în general, tratate monografic, în timp ce epocile sau direcțiile literar-stilistice predominante au putut fi definite prin degajarea trăsăturilor comune mai multor autori reprezentativi.

Începând cu ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, situația literaturii şi a limbii literare se modifică substanțial. În primul rând, nu mai avem a face cu personalități excepționale, cel puțin până către 1930, adică până spre mijlocul perioadei interbelice: devine dificilă, astfel, studierea monografică a autorilor, deoarece amploarea şi importanța operei lor n-ar mai justifica o asemenea procedare. În al doilea rând, nivelul pe care l-am caracterizat drept „mediu" (cel al scriitorilor constituiți în grupări literare) se ridică sensibil, căci se conturează – în cadrul diverselor direcții sau curente – şi personalități distincte. Se ajunge, astfel, la o relativă omogenizare de valori: timp de mai multe decenii, nu va apărea nici un autor care să modifice esențial planul literaturii; în schimb, abundă – cu o frecvență greu de conceput în deceniile dinainte de 1880 – scriitorii notabili de a doua mărime.

1.1. Privind situația din punctul de vedere al limbii literare, această trăsătură se accentuează: pe la 1880–1890, limba literară în varianta sa beletristică se constituise definitiv, sub forme aproape identice cu cele contemporane. Indiferent de marile reforme sau de nuanțările uneori substanțiale pe care le vor aduce unii scriitori din secolul XX, (Sadoveanu accentuând imporanța lexicului arhaic ori regional, Arghezi rezervând în poezie un loc important exprimărilor curente și procedeelor oralității, Ion Barbu lărgind sfera lexicului poetic prin introducerea neologismului strict științific), nimic nu va echivala, de exemplu, cu relatinizarea operată de Heliade sau cu reforma poetică eminesciană. În domeniul limbii literare, perioada care începe către 1880–1890 va fi mult mai echilibrată, căci va reprezenta o etapă de sedimentare a inovațiilor, de asimilare în profunzime a reformelor aduse – într-un interval cronologic relativ scurt – de acțiunea „Junimii" și a lui Eminescu.

Limbajul poeziei continuă să fie, ca și în etapele anterioare, cel mai interesant, din punct de vedere figurativ și expresiv. Pragul marcat la începutul acestui capitol concluziv pentru poezia secolului, deceniul 1880-1890, se dovedește decisiv în diversificarea, uneori spectaculoasă, a direcțiilor în evoluția limbajului poetic. Astfel, după ce reforma eminesciană fusese resimțită la diverse niveluri ale limbii literare, o întreagă școală poetică a trăit aproape exclusiv din exploatarea inovațiilor eminesciene, din pastișarea involuntară a principalelor formule stilistice ale lui Eminescu, minimalizate de multe ori până la manieră. Al. Vlahuță (cel care se ridicase contra eminescianismului ca stare de spirit) s-a dovedit, în mod paradoxal, promotorul stilului meditației eminesciene, redusă însă la locuri comune; poeții din jurul revistei „Contemporanul" utilizează același limbaj, cu un accent suplimentar pus pe influența folclorică. Eminescianismul nu se limitează, firește, la epigonii săi declarați: chiar în versurile unor poeți cu un limbaj liric distinct (St. O. Iosif, Panait Cerna, Șt. Petică), cel puțin cadența versului eminescian – dacă nu și procedee situate la alte niveluri – va fi ușor de recunoscut. Posteritatea eminesciană, chiar cea mai îndepărtată în timp, nu se va putea sustrage ușor atracției unui limbaj poetic care a reformat modalitățile esențiale ale stilului beletristic. Este un loc comun afirmația că, după Eminescu, nu s-a mai putut scrie ca înainte de el.

1.2. Mai semnificative ni se par, însă, alte două direcții care își dispută primul loc în poezia sfârșitului de secol: este vorba de direcția **simbolistă** (sub acest nume includem toate tendințele novatoare, uneori îndepărtate de simbolismul ortodox) și de cea **autohtonă**. Școala macedonskiană, din jurul revistei „Literatorul" (1880) și al publicațiilor paralele sau ulterioare legate de aceasta, preconizează un tip de poezie în intenție anti-eminescian: o poezie de inspirație sudică, mediteraneană, o poezie care valorifică în special sugestiile literaturii franceze de la sfârșitul secolului și ale simbolismului instrumentalist. Noile surse de inspirație sunt acum versurile lui Jules Laforgue, Albert Samain, Henri de Régnier, Paul Verlaine și, mai presus de toți, ale lui Charles Baudelaire[1]. Nu a fost vorba de o preluare mecanică, ci de valorificarea unor sugestii: într-un plan mai concret, cum ar fi acela al lexicului, de exemplu, rezultatul va fi o abundență notabilă a termenilor neologici de origine franceză și italiană, uneori a formațiilor neolatine proprii, opuse programatic cuvintelor din fondul popular sau arhaic. Cultivarea insistentă a formelor fixe în poezie, de asemenea de origine neolatină (sonetul

şi rondelul) constituie doar aspectul cel mai frapant al unui proces adânc, specific direcţiei simboliste: căutarea unei armonii superioare a expresiei, a unei melodicităţi în sine, de natură adesea strict fonetică, în care teoreticienii şi poeţii curentului vedeau originalitatea esenţială a simbolismului.

Dacă scriitorii din imediata apropiere a lui Macedonski creează rapid un stil „macedonskian" aproape parodic (C. Cantilli, Mircea Demetriade, Alexandru Obedenaru etc.), individualităţile reale ale epocii vor adopta selectiv şi moderat inovaţiile poeziei simboliste: D. Anghel, Şt. Petică, I. C. Săvescu, tânărul Bacovia îşi recunosc apartenenţa la noua şcoală, fără a fi însă dominaţi exclusiv de reforma stilistică simbolistă. Simbolismul poetic românesc nu şi-a însuşit pe deplin nici una dintre formele de expresie ale simbolismului extremist francez; de aceea, doar simboliştii moderaţi (Paul Verlaine, Albert Samain) vor avea o influenţă reală în literatura română de la sfârşitul secolului; influenţa simboliştilor care au rupt complet legătura cu tradiţia stilistică precedentă (A. Rimbaud, St. Mallarmé) va fi însă destul de redusă.

Cea de a doua direcţie, cea autohtonă, s-a constituit din multe puncte de vedere ca o reacţie anti-simbolistă: inaugurată cu primul volum de versuri ale lui Coşbuc, *Balade şi idile* (1893), această direcţie – mai puţin clar autodefinită – apare atunci când o nouă generaţie de poeţi ardeleni ajunge în Principate, aducând, în stilul beletristic al limbii literare, o nouă influenţă populară. Lui Coşbuc i se vor adăuga apoi St. O. Iosif şi Octavian Goga, iar această direcţie se va uni spontan cu tradiţionaliştii din Principate, grupaţi în jurul „Semănătorului" şi aflaţi sub patronajul spiritual al lui N.Iorga.

Totuşi, dacă din punct de vedere teoretic şi estetic cele două direcţii pot fi diferenţiate cu oarecare precizie, limbajul concret al poeziei nu se prezintă nici pe departe într-o opoziţie la fel de clară, aşa cum s-ar putea crede: cei mai talentaţi tradiţionalişti vor cultiva la rândul lor un lexic neologistic romanic sau vor încerca armonii fonetice de tip simbolist (St. O. Iosif, Octavian Goga). Din punctul de vedere al limbii literare, reforma simbolistă se va dovedi cea mai importantă achiziţie post-eminesciană a secolului al XIX-lea.

2. În cele ce urmează, nu vom realiza o descriere a limbajului poetic de la sfârşitul secolului: am încercat să sugerăm extrema dificultate a unei astfel de întreprinderi, căci pragul 1900 nu reprezintă – literar – o limită netă. De fapt, în ultimii 10–15 ani ai secolului începuseră doar să se contureze trăsăturile noii etape a poeziei româneşti, trăsături care vor ajunge la dezvoltare vizibilă abia în deceniile următoare. Totuşi, în mare, credem că pot fi surprinse câteva dominante stilistice – dintre cele mai generale – care să rezume inovaţia ultimilor ani ai secolului al XIX-lea.

2.1. Neologism şi figură

După dispariţia lui Eminescu, se constituie cu mare rapiditate în poezia românească o *nouă manieră*: aşa cum maniera *pre-eminesciană* s-a conturat cu mai mare precizie datorită „revoluţiei" întreprinse de Eminescu, scriitorul care a contrazis – dintr-un anume moment de evoluţie a poeziei sale – toate şabloanele limbajului poetic al predecesorilor, maniera *post-eminesciană* în variantă simbolistă se încheagă rapid şi, în mare măsură, se defineşte ca reacţie la eminescianism. S-ar spune că Eminescu a rămas,

stilistic, izolat în epoca sa tocmai datorită caracterului stereotipizat, la niveluri calitativ diferite, al poeziei româneşti din perioadele imediat precedentă şi următoare.

Desigur că această „nouă manieră", caracteristică poeziei de la sfârşitul secolului, este cel mai uşor identificabilă în lexic. Asistăm, în limba literară, la o adevărată invazie de neologisme neolatine şi romanice în poezie, cu netă preponderenţă a împrumuturilor de origine franceză[2]. La această tendinţă a limbii literare, poezia nu rămâne insensibilă, iar simboliştilor le revine meritul de a fi introdus în limbajul poetic neologismul rar şi foarte „recent"[3].

Se crease, din acest punct de vedere, în poezia românească din preajma anului 1900, o situaţie într-un fel similară cu perioada pre-eminesciană. Şi prin deceniile al VI-lea-al VII-lea ale secolului, împrumuturile lexicale intraseră masiv în poezie, prin intermediul lui Heliade, Alecsandri ori Bolintineanu. Şi atunci, şabloanele poetice sau stereotipiile figurative conţineau în mare măsură termeni neologici; aceştia ajunseseră să aibă o anumită valoare poetică în sine şi dădeau poeziei aerul comun stilului „poetic" în care Eminescu încă nu apăruse. Am urmărit aceste aspecte în structura epitetului (*supra*, capitolele al II-lea şi al V-lea), atât la poeţii primei generaţii romantice, cât şi în poezia de tinereţe a lui Eminescu, unde epitetul neologic avea deja o pondere mai redusă. Epitete ca *delicat, suav, rozalb, pal, palid, graţios, magic, armonios, misterios, divin, radios* etc. au trecut de la un autor la altul, propagându-se cu o repeziciune considerabilă şi conturând un limbaj poetic relativ unitar, în care raportul dintre stereotipie şi inovaţie era în cea mai mare măsură definitoriu pentru stilul individual al scriitorilor. A trebuit să apară poezia din epoca de maturitate a lui Eminescu şi perspectiva lui lexicală infinit mai largă, pentru ca această categorie de termeni intraţi în componenţa figurilor să fie limitată la funcţia sa conjuncturală, iar asupra ei să se contureze o perspectivă comparativă, mai realistă.

Pe la 1890–1900, poezia simbolistă îşi crease şi ea o recuzită, asemănătoare ca sursă şi ca funcţie stereotipiilor poeziei dinainte de 1870. Anumite cuvinte considerate „poetice" prin excelenţă circulă în versurile lui Al. Macedonski, D. Anghel, Ştefan Petică sau, mai târziu, ale tânărului Bacovia ori I. Minulescu. (Am ales exemplul unor mari poeţi ai epocii, deoarece la nivelul imediat inferior limbajul poetic, privit din punct de vedere lexical ori imagistic, oferea şi mai mari asemănări cu poezia de la 1860).

Recuzita lexicală suferă, în această perioadă, de o oarecare limitare, situată în spaţiul neologic, care aminteşte – păstrând proporţiile – de dominantele poeziei pre-eminesciene. Apar, astfel, pe de o parte, în scrierile simboliştilor (versuri şi proză, în egală măsură), termeni neologici în mare număr, uneori asociaţi în aceeaşi sintagmă[4]: *apoteoză, cinic, emblemă, idilă, june, junie, amant, orgie, orizon, policrom, prestigiu, ultragiu, plastic, antropomorf, amorez, eliptic gravitau* (Macedonski); *divin, epitalam, fantomă, fantasmagorie, voluptos, asfodele, acantă, carmin, castelană, estacade, estampă, fantoşă, evantaliu, strident, molecular, esenţa eternă* (Anghel); *cantilenă, voluptate, voluptos, roze, invocare, eternei simfonii, pelerin, solitar, nostalgie, straniu, diafan, fatal, abis, nimfă, columbă, apoteoză, fantastic, romanţă, elegant, arcadă, firmament* (Şt. Petică); *solo (de flaut), crepuscul, melancolie, clavir, voluptos, clarinet, chitară* (Tr. Demetrescu); *amforă, orgie, solitar, dezolat, cadaveric, straniu, azurat, stelar, angelic, armonie, ateu, mister, liră* (I. C. Săvescu).

În poezia secolului XX, această direcţie – pe care am putea-o numi „neologică" – va fi continuată tot de simbolişti. G. Bacovia[5] şi I.Minulescu au cultivat o poezie

semnificativă din acest punct de vedere şi neologisme circumscrise în aproximativ aceleaşi sfere semantice pe care le-am identificat la prima generaţie simbolistă, cu termenii asociaţi în sintagmă ori izolaţi, cu sau fără funcţie figurativă, revin în versurile lor: *amor, suav, discordant, abis, funerar, amantă, cadaveric, cadenţă, chitară, clavir(istă), gază, divin, eronat, histeric, hieroglifă, mileniu, modula, satir, violet* (Bacovia); *asfodele, fantomă, monocromie, parodie, fantazie, romanţă, să calchieze, triolete, fiord, armonie, idilă, corifei, antipozi, dezastru, etern, geometric, violetul, trio (de semnale), agonie* (Minulescu).

Pe de altă parte, neologismul începe să intre ca unitate lexicală în componenţa figurilor; nu numai epitetele, ci şi metaforele vor fi selectate în această perioadă din sfera lexicală a împrumuturilor recente. Astfel, de exemplu, construcţia sintagmelor determinative care conţin un epitet se realizează de multe ori în forme stereotipe, care denotă nu numai trecerea aceloraşi asocieri de la un scriitor simbolist la altul, dar şi revenirea anumitor caracteristici stilistice care apropie poezia sfârşitului de secol de aceea a primei generaţii romantice. Una dintre aceste trăsături, surprinzătoare în epoca post-eminesciană, este marea frecvenţă a epitetului ***ornant*** şi ***generalizator***, care duce la apariţia noilor clişee poetice[6], de multe ori realizate prin recursul la termeni neologici: *eglogă lactee şi roză; amante june; dulce suvenir; idilă drăgălaşă; craniuri hidoase; fatală noapte; dulce gândire; dulci lumini; odihnă sfântă; umbre searbăde şi triste (Macedonski); miresme dulci; vrajă dulce; faţa pală; gânduri blânde; divina armonie; florilor plăpânde; tăcerea eternă de la poli* (Anghel); *blând parfum; dulce nume; gând amar* (Tr. Demetrescu); *albul clar de lună; noaptea azurată; dulci iluzii* (I. C. Săvescu); *adiere parfumată; albelor fecioare; albe flori de crin; visuri blonde; faţă suavă; albe columbe* (Şt. Petică).

Noutatea clişeelor nu este, după cum se observă, absolută; multe dintre sintagmele cu epitet enumerate mai sus ar fi putut figura în poezia perioadei pre-eminesciene, căci stereotipia se manifestă mereu – în literatura română – în legătură cu *aceleaşi* determinări (*dulce, blând, parfumat, divin, etern, alb, sfânt, pal, trist, amar* etc.) de multe ori plasate pe lângă aceleaşi substantive determinate.

Este adevărat, însă, că tot registrul neologic va fi şi sursa inovaţiei în poezia acestei perioade. Dintre neologisme sunte selectate – în bună măsură – epitetele ***rare***, epitetele ***contrastive***, epitetele ***pleonastice*** şi cele ***improprii***, care au constituit, pentru stilul beletristic al epocii, elementul nou şi încă prea puţin reprezentat. Macedonski a fost campionul acestor tipuri asociative în sintagma determinat-determinare în care cel puţin unul dintre termeni e neologic, dar inovaţia nu se limitează la poezia ori proza sa (vezi *supra*, nota 3): *sublimele metamorfoze; diamantatului abis; morţi frumoşi; fioroasă sărutare; enigmaticul colos; isterica privire; O, Dumnezeu, mister albastru; privire poleită* (Macedonski); *gingăşia* ta *candidă*; *albastra veste; albe neguri; pacea* (creşte) *funerară*; *naiva* (florilor) *urgie*; *nimbul palid* de lumină (Anghel); *întunecatelor abisuri; doruri chinuite; negrele vioare; stranie durere; seara clară; noaptea clară; voluptoase-ndurerări; serenade demonice* (Şt. Petică); *pace sumbră* (Tr. Demetrescu); Vărsând pe *albul dezolat o cadaverică lumină* (I. C. Săvescu).

Nu în toate exemplele de mai sus figurează neologisme, dar chiar simpla apariţie a acestor tipuri de epitete – care vor fi specifice abia poeziei moderne a secolului XX –

poate fi considerată semnificativă pentru scriitorii asupra cărora ne-am oprit, căci îi situează încă o dată pe poziția unor precursori.

Şi epitetele ***metaforice*** sunt selectate uneori dintre neologisme, iar această caracteristică reprzintă originalitatea absolută a poeziei simboliste în întreaga literatură de până la sfârşitul secolului al XIX-lea, dacă exceptăm unele izolate exemple din postumele eminesciene: *sidefate* funduri ale serei; *divini* ţigani cu ochii galbeni; diamantul *sugestiv* (Macedonski); flautul *magic*; *mistică* înfiorare; *suprema* poezie; floare *fatală*; parfumuri *adormite*; poeme *dulci de vise* (Şt. Petică); labe *de sidef*; munţii *solitari* (I. C. Săvescu); ceaţă *diafană* (Anghel).

Surprinde revenirea aceloraşi tipuri de asocieri, chiar dacă realizate prin îmbinarea de elemente lexicale diferie, la scriitori temperamental atât de deosebiţi şi, uneori, distanţaţi în timp. Este o dovadă în plus că stereotipia limbajului poetic dintr-o perioadă determinată – şi ne referim doar la stereotipia asocierii figurative la nivelul epitetului – este o realitate care depăşeşte exigenţele stilului individual al autorilor. E adevărat, însă, că ea nu se menţine în aceeaşi măsură şi la nivelul altor tropi: în asocierea metaforică, de exemplu, se vor putea urmări doar *tendinţe* comune, dar nu şi analogii care să meargă atât de departe în construirea grupului nominal sau verbal (*infra*, **2.3.**). Chiar armonia fonetică simbolistă, în principiu inovaţie strict individuală, îşi transmite procedeele – prin definiţie destul de limitate numeric – de la un poet la altul şi se transformă într-o tehnică reductibilă doar la câteva elemente de bază[7].

2.2. Figurile sintactice domină, atât compoziţional, cât şi cantitativ, limbajul poetic din perioada de care ne ocupăm. Constatarea poate părea surprizătoare, după reforma eminesciană de natură primordial semantică, totuşi, la poeţii sfârşitului de secol, găsirea de noi variante ale figurilor sintactice, precum şi multiplicarea ori lărgirea compoziţională a funcţiilor acestora ocupă încă un loc foarte important.

Simbolismul românesc a creat o armonie *preponderent sintactică*, în special rezultată din compoziţia poemelor, supralicitând uneori procedee împrumutate din poezia franceză a epocii.

Ca şi în alte domenii, Macedonski este şi din acest punct de vedere inovator. Poezia sa de tinereţe se bazează pe o tehnică dezvoltată a *laitmotivelor* şi a *refrenelor* (sintagme, versuri izolate, distihuri etc.), care revin cu o regularitate mai mare ori mai mică în corpul unor poeme de ample dimensiuni, ca de exemplu *Nopţile* sau câteva dintre satirele sociale. (*Noaptea de mai*: *„Veniţi, privighetoarea cântă şi liliacul e-nflorit"*; *Noaptea de decemvrie* – un laitmotiv mai complicat, apropiat de refrenul modern, în care doar un fragment de text revine, în timp ce contextul se modifică: „Bagdadul! Bagdadul! *şi el e emirul*..." / „*Şi el e emirul*, şi are-n tezaur..."/ „*Şi el e emirul*, şi toate le are..." etc.).

În timp, odată cu volumul *Excelsior*, Macedonski atinge forme complicate din punct de vedere compoziţional, utilizând anumite refrene modificate paralel cu evoluţia textului. Tudor Vianu exemplifica variantele refrenului şi raportul acestuia cu textul tocmai printr-un poem de Macedonski[8]. Trei refrene – fiecare structurând câte o parte din cele trei ale poeziei – intervin în text, dar într-un spaţiu imperfect simetric şi în formă modificată după regula chiasmului: *„Moara ta zăcea-ntr-o vale liniştită – printre ulmi"* / *„Într-o vale liniştită moara ta dormea în pace."*// *„Casa ta privea-ntr-o stradă luminoasă*

şi voioasă"/ „Luminoasă şi voioasă ţi-era casa părintească" // „Inspirarea te-aripase să atingi înalte culmi"/ „Către culmile înalte inspirarea te-aripase".

Chiar din primele volume, refrenul nu este singura formă a repetiţiei sintactice cultivată în versurile lui Macedonski; figuri ce antrenează un context mai puţin amplu (anafora, epifora, sau chiasmul) constituie de asemenea o sursă a simetriei şi armoniei compoziţionale macedonskiene. Chiar armoniile fonetice ale unor texte altfel discutabile ca valoare provin tot din supralicitarea repetiţiei în variatele sale forme: este cazul celor două poeme experimentale (din volumul *Poesii*, 1882), *Înmormântarea şi toate sunetele clopotului* şi *Lupta şi toate sunetele ei,* texte ce-şi extrag substanţa eufonică din armonii imitative: *Un an, -- dând d-ani, leag-an d-an, -- d-ani vani* etc.etc.

Faţă de acestea, *Cântecul ploaiei*, text mai tardiv (din volumul *Flori sacre*), combină eufonia bazată pe repetiţia până la abuz a consoanelor lichide şi o mai subtilă tehnică a refrenului ce conţine un parigmenon; rezultă unul dintre numeroasele texte armonizate fonic, care au definit, începând de la un moment dat, poezia simbolistă în ansamblul ei: *„Plouă, plouă, / Plouă* cât poate *să plouă.* / Cu *ploaia* ce cade, m-apasă / Durerea cea veche, cea nouă... / Afară e trist ca şi-n casă, / *Plouă, plouă* – strofă-refren, situată în poziţie iniţială şi finală.

Armonia macedonskiană profundă se bazează, aşadar, atât pe o tehnică a refrenului dusă la o subtilitate nebănuită până atunci, cât şi pe găsirea unor formule strofice ingenioase[9].

În a doua fază a creaţiei sale, formele poetice fixe capătă o mare dezvoltare şi o importanţă sporită în opera poetului. Macedonski a fost atras şi de *sonet*, iar unele dintre cele mai reuşite poezii ale sale sunt scrise în această formă. Dar atracţia supremă a reprezentat-o pentru scriitor *rondelul*, tocmai datorită faptul că – prin definiţie – forma fixă a rondelului presupune construcţia pe baza unui refren. *Poema rondelurilor* (1916–1920), cea din urmă şi din multe puncte de vedere cea mai reuşită culegere a poetului, a constituit argumentul său ultim pentru muzicalitatea şi armonia versului simbolist, iar această armonie decurge tocmai din procedee situate – figurativ – la nivel sintactic. Din punctul de vedere al ponderei, ca şi al originalităţii figurilor sintactice cu extensie compoziţională (de tipul refrenelor, laitmotivelor sau paralelismelor), Macedonski n-a mai fost egalat în poezia românească decât de un alt simbolist, din generaţia interbelică: I. Minulescu.

Însă Macedonski nu reprezintă, în această perioadă, un caz izolat: simplitatea lexicului, combinată cu sintaxa muzicală, caracterizează şi poezia lui Ştefan Petică. Acelaşi tip de refren apare şi la Petică, însă mult mai rar şi fără ca această formă de repetiţie să poată fi considerată componentă esenţială a stilului poetului. Ciclul *Când viorile tăcură* rămâne cel mai semnificativ în acest sens; poemele izolate, incluse fără titlu în această suită, se identifică prin intervenţia unui refren, cu statut aproape independent în context: *„Şi flautul magic vorbi" / „Iar flautul magic plângea înainte" / „Iar flautul magic plângea înainte".* Adresarea, ca mai târziu la simboliştii secolului XX, are uneori funcţie de refren: *„Iubito, tu,* **floare fatală***" / „Iubito, tu,* **floarea cea rară***" / „Iubito, tu,* **floare aleasă***" / „Iubito, tu,* **floare-nfocată***" / „Iubito, tu,* **floare de vise***".* Spre deosebire de contemporani, refrenul constituie pentru poet o formă de gradaţie, modificându-se paralel cu intensitatea sporită a tonului liric.

Dar la Ştefan Petică există şi variante mai obişnuite ale refrenului, impuse de formula strofică adoptată – cu un vers-refren care deschide şi închide strofa, înscriind-o într-un spaţiu ciclic determinat: *„**Parfum din flori pălite şi uitate**, / Poemă tăinuită-ntr-o petală, / Te stingi în dureroasa-ţi voluptate / În seara singuratecă şi pală, / **Parfum din flori pălite şi uitate**. // **Visare-a unei roze gânditoare**, / Te stingi – un cântec leneş care piere – / Ci-nvie din uşoara-ţi tremurare / În sufletu-mi o stranie durere, / **Visare-a unei roze gânditoare**".* Versul-refren capătă, la reluare, valori pe care nu le avusese în prima sa apariţie; în exemplul de mai sus, *Visare-a unei roze gânditoare* devine, la cea de a doua intervenţie în text, termen al unei metafore explicite: ***durere – visare...***, sens şi funcţie care depăşesc simpla personificare iniţială.

Alteori, refrenul se completează la reluare cu încă un vers, sursă a unei noi muzicalităţi, dar şi a unei modificări semantice, perceptibilă la nivelul întregului text: *„Bătui la porţile străine" – „Bătui la porţile străine,/ Şi-nchise **porţile-au rămas**"; „Mă-ntorc din drumurile mele" – „Mă-ntorc din drumurile mele,/ **Un singur vis mi-a mai rămas**"; Rugai icoane-ndurătoare" – „Rugai icoane-ndurătoare/ Şi reci **icoanele-au rămas**".* Să se observe că versul adăugat refrenului este şi el construit în paralelism sintactic, modificându-se la fiecare reluare doar prin elementul lexical central.

Mai modern şi de multe ori mai subtil decât Macedonski, Şt. Petică se dovedeşte în mai mare măsură decât acesta precursorul fazei moderne a simbolismului, căci la el apar întâi procedeele care vor deveni clişee ale limbajului poetic din perioada următoare (G. Bacovia sau I. Minulescu, de exemplu).

Înainte de a inova în domeniul imagistic, Dimitrie Anghel a creat un *vers* inedit şi a propus o nouă sintaxă poetică, adaptată acestui vers extrem de lung (alexandrinul de 16–18 silabe). Armonia poeziei lui Minulescu va proveni, mai târziu, atât din funcţia incantatorie a unor versuri sau sintagme-refren, cât, mai ales, din segmentarea grafică şi, deci, vizual inedită a frazei şi a versului, pe baza unor simetrii şi ritmuri pe care le-a adus în textul poetic acest scriitor uneori spectaculos.

În spaţiul figurilor sintactice, pentru poezia lui Anghel nu sunt specifice ritmurile largi, descoperite la nivelul compoziţional al textului, ci simetriile din cadrul aceleiaşi fraze şi chiar al aceluiaşi vers. Ritmul, care a caracterizat specific şi proza lui Anghel[10], îşi are şi în poezie sursa în acelaşi tip de construcţii simetrice: simple reluări – anaforice ori epiforice – sau repetiţii inversate, după schema chiasmului, care denotă întotdeauna o foarte echilibrată sintaxă poetică, în general suprapunere a propoziţiei cu versul şi a frazei cu strofa[11]: „*Miresme* dulci de flori **mă-mbată** şi **mă alintă** *gânduri* blânde"; „**De-ajuns** i-*o candelă*-ntr-un templu şi-i **de ajuns** într-o grădină / O floare"; „Sunt **ani** şi de atunci în noapte s-au prăvălit grămadă **anii**".

Paralelismul sintactic are acelaşi efect în versuri ca şi în proză, unde e încă mai puţin aşteptat. Dintre poezii, *Moartea narcisului* de exemplu este construită în paralelism sintactic extins compoziţional: „*Trăieşte încă floarea* frumoasă de ieri seară" – „*Trăieşte încă floarea...*" – „*Trăieşte floarea încă...*" – „*Mă urmăreşte floarea...*" – paralelism apropiat ca formă de refren.

Şi în proză paralelismul sintactic constituie, alături de repetiţie, sursa fundamentală a muzicalităţii, care aici ia forma specifică a prozei ritmate: „... şi *clopotele, clopotele* acelea care în oraşul tăcut al Iaşilor întovărăşesc toate împrejurările vieţii, *clopote* **pentru viaţă** şi *clopote* **pentru moarte**, *clopote* **pentru dureri** şi *clopote* **pentru bucurii**, au început parcă să sune iarăşi" (*Fantazii*).

Armonia versului şi a prozei lui Anghel ne apare ca una de mai mică amploare, dar echilibrat distribuită în opera scriitorului. În contexte mai reduse şi prin figuri sintactice mai puţin extinse, D. Anghel şi-a creat propria variantă de simbolism.

Exemplele se pot înmulţi. Ele demonstrează, oricum, inventivitatea poeţilor, epuizată în primul rând la nivelul figurii sintactice cu rol compoziţional în poem.

Ultimul deceniu din secolul al XIX-lea şi primele două ale secolului XX se caracterizează mai ales prin căutarea unei originalităţi la nivelul ***asocierii sintactice***; efectele inedite provin din gruparea cuvintelor într-o manieră nouă. Chiar simbolişti deschişi spre modernismul poeziei interbelice, ca G. Bacovia (ale cărui prime versuri au fost scrise înainte de sfârşitul secolului XIX şi în primii ani ai secolului XX, deşi publicate în volumul *Plumb* abia în 1916), îşi extrag efectele compoziţionale din introducerea unui element frapant şi distinct (un neologism rar, o asociere contrastivă etc.) într-o structură sintactică automatizată[12]. Până în perioada interbelică, aceste reminiscenţe ale primului simbolism din ultimii ani ai secolului precedent se vor dovedi extrem de durabile; originalitatea figurativ-sintactică defineşte un tip de poet din perioada premergătoare primului război mondial.

2.3. O anumită limitare în utilizarea, construcţia şi sfera semantică a **metaforei** va fi, de asemenea, specifică poeziei din ultimii ani ai secolului. Poezia „sfârşitului de secol" marchează o netă descreştere a inovaţiei metaforice în raport cu poezia eminesciană[13]. Nu este vorba atât de o scădere cantitativă, căci există poeţi – ca Macedonski, Anghel sau Petică – la care metafora s-ar apropia numeric măcar de anumite faze ale poeziei eminesciene, ci de o mare limitare în selectarea sferelor semantice metaforice. Majoritatea metaforelor par reduse ca posibilitate de alegere la domeniile floral şi animal ori sunt selectate dintr-o sferă extrem de abstractă, ceea ce reduce, prin repetare, din puterea expresivă a figurii (este cazul poeziei din prima perioadă de creaţie a lui Macedonski).

Metafora ***cu un termen abstract*** există la toţi simboliştii acestei generaţii: *ochii de vis ai frumuseţii*; *O, Dumnezeu, mister albastru*; Poate n-adunasem încă de pe *câmpul veşniciei*/ Toată *iarba-nţelepciunii*, toată *floarea poeziei* (Macedonski); [vântul] Cum a venit, plin de murmururi şi de *solii mirositoare*; *noaptea deznădejdei* mele; *Grădina e-o poemă dulce*; *Curgea nedumerită vremea*; în noapte *s-au prăvălit grămadă anii* (Anghel); *Nimicul îşi întinde noaptea*; *Melancoliile tăcerei*; În *pustiul meu de gânduri* (Tr. Demetrescu); Va fi a noastră *fugă un dor de veşnicie, / Un vis de fericire*; *Viaţa este rătăcire* (I. C. Săvescu); Şi tremurând în adorarea / *Întunecatelor abisuri*, / S-au depărtat în căutarea / De *tăinuite paradisuri*; *A voluptăţii amăgire*; *a viselor tortură*; *Misterul ei e o beţie / De voluptoasă-ndurerare*; *Fântâna e o noapte, tăcerea un abis* (Şt. Petică).

Metafora abstractă nu este semnificativ concurată de metafora cu termenii selectaţi din domeniul concretului, cu excepţia unor determinate sfere semantice – preponderent decorative – care revin cu oarecare frecvenţă în special în poezia lui Şt. Petică ori a lui D. Anghel (domeniile floral şi animal, de exemplu): A ei lumină argintată / Cu *raze albe mă-ncunună*; *În crini* e beţia cea rară [...] / *Argint din a soarelui pară*; *Flori în suflet veştejesc*; *Mucigăirile-nverzite* / Îmbracă jgheaburile mute / Cu *florile lor* ne-ntrecute; În zugrăveala învechită / El, searbăd; ea, cu *ruje-aprinse*; E vremea *rozelor* ce mor, / Mor în grădini şi *mor şi-n mine*; *Flori de lună* ce s-agaţă / *Schimbă apa*

în brocart (Macedonski); *purpura de seară*; Topeau *de aur roze*; *Poeme dulci de vise, poeme de petale*; *Parfum* din flori pălite şi uitate, / *Poemă tăinuită-ntr-o petală*; *Iubito, tu, floarea cea rară* (Şt. Petică); *Comoara florilor* culese în *câmpul trist al nebuniei*; *trandafirii / S-aprind pe crengi*; Şi doar *furnicile* [...] / *Mărgele negre* sămănate pe *drumuri albe de lumină*; *Troienele de flori bogate*; *Cicorilor le-a dat seninul* strâns din privirea omenească, / Iar *râsul* fărâmat prin lume *l-a nins pe foi de romănițe* (Anghel).

Sfârşitul de secol introduce masiv în poezie o figură mai puțin şi doar accidental-stereotip reprezentată în epoca pre-eminesciană, pe care doar Eminescu a utilizat-o în forme destul de variate: ***sinestezia*** (epitet şi metaforă sinestezică)[14]. Macedonski (mai ales în *Poema rondelurilor*), Anghel şi Petică sunt autori pentru care corespondențele senzoriale aveau şi rezonanțe estetice mai ample, depăşind pura limitare la cadrul figurii: *Căldură de aur topit* / *Şi pulbere de-aur pe grâne*; Şi printre *tihna lucitoare* / *Ce-şi varsă luna* din comori; Din *al oglindei luciu rece* / *De apă-adâncă*, – se deface / O *linişte de dulce pace*; Sub *plopi de-argint, muiați în soare*; *fiorii dulci şi reci*; *Pe ritmuri* persane în strofe-aşezate, / *Melodic, coloarea, coloarei răspunde*; *Parfumul lor* purtat în stradă / Întinde-*a lui subțire plasă* (Macedonski); Şi *noaptea cea muiată în aurul de lună*; Aud *şoapta dulce* din teii în floare / Şi *glasuri în care răsună cristalul*; Mănunchiuri albastre de mici viorele / Lăsară *parfumuri subtile şi clare*; *o dulce şi caldă-ntristare* (Şt. Petică); *Grădina e-o poemă dulce*; şi *nu s-aude / Decât un joc de apă cum liniştea o taie*; Ascultă *glasul care cântă atât de dulce pân' nu-nghează*; *Miroasă dulce*; Dar se trezesc în umbră crinii, vărsându-şi boarea lor profană, / *Văzduhu-i greu* cât n-ar fi-n stare *vâslind să-l taie o aripă* (Anghel).

Exemplele de mai sus sunt relevante şi pentru o altă trăsătură a metaforei simboliste, mai semnificativă decât domeniile semantice relativ reduse din care se extrage figura: se constată o deosebită ***coerență semantică*** a metaforei în cadrul aceleiaşi poezii ori aceluiaşi ciclu (în special în cazul lui Macedonski şi al lui Petică). O anumită sferă semantică circumscrie tropii (metafora şi comparația, mai ales) dintr-o poezie, dintr-o secvență de texte ori chiar dintr-o întreagă perioadă a creației unui autor. Dacă Al. Macedonski mai prezintă o oarecare varietate a tropilor în volumele de după *Excelsior* (dar exceptând, încă o dată, *Poema rondelurilor*), alți simbolişti (Şt. Petică, D. Anghel) par definitiv ataşați de un anumit câmp semantic în construcția figurii semantice.

Scăderea ponderei metaforice poate lua şi forme mult mai explicite: în primele volume de versuri ale lui G. Coşbuc, de exemplu, metaforele lipsesc aproape complet, fiind – parțial – suplinite cu aforisme, sentențe, comparații concrete, expresii populare exclamative ori invocații, precum şi cu tot arsenalul poeziei sentențios-clasicizante[15]. Limbajul poetic al lui Coşbuc se va transforma abia după 1900.

Fată de bogăția şi, mai ales, de varietatea metaforică eminesciană, considerată atât din punctul de vedere al referentului metaforic, cât şi din acela al tipurilor de metaforă cultivate curent, involuția produsă în poezia simbolistă rămâne sensibilă.

2.4. Procedeele poeziei neo-clasice, care păreau definitiv depăşite după opera de tinerețe a lui Eminescu, revin în limbajul poetic din ultimele decenii ale secolului. Limitarea metaforică semnalată mai sus nu este decât unul dintre aspectele acestui neo-clasicism tardiv. Regăsim însă şi alte procedee ale neo-clasicismului, care

dominaseră poezia lui Alecsandri şi – ultimă manifestare – versurile dinainte de 1870 ale lui Eminescu: epitetul stereotip şi cel abstract-noţional, comparaţia „nobilă”, mitologică şi livrescă, personificarea sub toate aspectele sale (propriu-zisă, epitet şi, mai rar, metaforă personificatoare – în special în poezia lui Anghel), procedeele aforistice ale poeziei epigramatice şi sentenţioase (la Macedonski şi Coşbuc) etc. Dar mai mult decât orice revine maniera – dispărută la Eminescu, poate cu excepţia unor fragmente din *Scrisori* – de a *raţiona* în poezie, de a transforma textul poetic în discurs programatic, cu desfăşurare logică, în scopul demonstrării unei anumite idei. *Nopţile* lui Al. Macedonski sufăr, în bună măsură, de acest didacticism dezvoltat în formule retorice ample şi stereotipizate, fără mare câştig pentru poezie.

La poeţii autohtonizanţi, această revenire a neo-clasicismului nu este foarte surprinzătoare[16]: cei mai buni dintre ei – G. Coşbuc, Şt. O. Iosif sau O. Goga – au origine ardelenească şi, datorită faptului că formaţia spirituală clasică domina şcoala din Transilvania, din multe puncte de vedere scriitorii ardeleni fac notă aparte în limba literară românească. G. Coşbuc şi-a opus chiar polemic propriul neo-clasicism literaturii din Principate, pentru a oferi un model poetic diferit faţă de eminescianism sau simbolism. Dar revenirea la neo-clasicism ia şi forme mai subtile, dovadă că începe să caracterizeze limbajul poetic al epocii întregi: chiar poeţi simbolişti sau declaraţi ca atare (Anghel, de exemplu, ori Macedonski în compunerile satirice) se apropie prin raţionamentul poeziei lor de spiritul pre-eminescian. Poezia se transformă cu uşurinţă în discurs la acest sfârşit de secol, în plină epocă a „incantaţiei” eufonice simboliste.

2.5. Concluzii

Dacă ne-am ocupat aproape exclusiv de limbajul poeziei, un ultim fenomen propriu acestei faze trebuie amintit: este vorba de iradierea poeziei într-o anumită parte a prozei, extindere specifică etapei simboliste a literaturii. Desigur, nu ne referim la proza narativă a lui I. Slavici sau D. Zamfirescu, ci la aşa-numitul *poem în proză*, dezvoltat cu precădere la sfârşitul secolului al XIX-lea. Precursori ai acestei specii hibride au existat de la începutul aceluiaşi secol, din epoca primului romantism, care a cultivat de asemenea proza poetică, dar specia în sine a poemului se constituie abia în epoca simbolistă[17]. Tranziţia de la procedeele poeziei simboliste la poemul în proză s-a produs pe nesimţite, începând cu proza lui Macedonski şi continuând cu Tr. Demetrescu, Bonifaciu Florescu, Şt. Petică, D. Anghel şi alţii. Rigorile noii specii sunt multiple; dar, din punctul de vedere al definirii unui text de proză lirică drept poem în proză, *criteriul sintactic* este determinant[18], dincolo de cerinţele lexicale, figurative ori fonetice, ceea ce apropie încă o dată specia nou creată de trăsături dominante ale poeziei simboliste din care a luat naştere (preponderenţa numerică şi funcţia extinsă compoziţional a figurii sintactice la textul simboliştilor).

Rămâne un fapt incontestabil bogăţia de poeme în proză din ultimii ani ai secolului: în cultivarea noii specii se întâlnesc atât poeţi de primă mărime, cât şi figuri cu mai puţină personalitate literară. Dar este important să amintim, în încheiere, faptul că poemele în proză au fost scrise aproape în exclusivitate de *poeţi*, ceea ce reprezintă un fenomen semnificativ pentru determinarea statutului noii specii ca formă „poetică”.

NOTE

[1] Pentru o prezentare generală a poeziei simboliste, v. Tudor Vianu, *Introducere* la Al. Macedonski, *Opere*, vol. I, Bucureşti, FRLA, 1939; Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, Bucureşti, EL, 1966; Adrian Marino, *Opera lui Al. Macedonski*, Bucureşti, EL, 1967; id., *Studiu introductiv* la Al. Macedonski, *Opere*, vol. I, Bucureşti, EL, 1966, pp. 7–247; Mihai Zamfir, *Introducere în opera lui Al. Macedonski*, Bucureşti, Minerva, 1972; Şerban Cioculescu, *Dimitrie Anghel. Viaţa şi opera*, Bucureşti, 1945; Rodica Zafiu, *Poezia simbolistă românească*, Bucureşti, Humanitas, 1996; Gabriela Duda, *Metafora în poezia românească simbolistă*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 2002.

[2] V. Ion Gheţie, *Istoria limbii române literare*, Bucureşti, EŞE, 1978, pp. 206–209, 212.

[3] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, ed. 2, Bucureşti, 1966, vol. II, pp. 74, 81–87.

[4] Pentru simplificarea expunerii, în care ilustrările prin text vor fi doar ocazionale, ne limităm la indicarea numelui autorului din care au fost extrase exemplele, fără titlul operei sau pagină: Al. Macedonski, D. Anghel, Şt. Petică, Traian Demetrescu, Iuliu Cezar Săvescu, mai rar – G. Bacovia şi I. Minulescu.

[5] V. Sanda Golopenţia-Eretescu, *Reliefarea motivului în poezia lui G. Bacovia*, in *Studii de poetică şi stilistică*, Bucureşti, EL, 1966, pp. 251–317.

[6] V. Toma Pavel, *Alexandru Macedonski*, *SILRL*, II, Bucureşti, EL, 1969, pp. 481–513.

[7] Vezi, în acest sens, exemple de realizare a figurilor de sunet în poezia modernă la L. Gáldi, *Introducere în stilistica literară a limbii române*, Bucureşti, Minerva, 1976, pp. 314–330; Paula Diaconescu, *Aliteraţie*, LL, 1977, II, pp. 479–485; id., *Eufonie*, LL, 1979, I, pp. 93–96; *DSL*, s.v. *Aliteraţie*; *Eufonie*.

[8] Tudor Vianu, *Observaţii asupra refrenului*, in *Studii de poetică şi stilistică*, loc. cit., pp. 9–24; L. Gáldi remarca, în acelaşi text, strofa de 5 versuri, de inspiraţie baudelairiană, cu primul şi ultimul vers identice, având o implicită funcţie de refren: *Moara ta zăcea-ntr-o vale liniştită – printre ulmi, – / Şi era pârâul neted ca un luciu de oglindă; / Însă soarele de vară îşi sfârşise-a lui colindă... / Se-nnopta prietenia şi poeticele culmi. // Moara ta zăcea-ntr-o vale liniştită – printre ulmi*; v. *Introducere în istoria versului românesc*, Bucureşti, Minerva, 1971, pp. 263–264.

[9] *Ibid.*, p.249–279.

[10] Mihaela Mancaş, *Ritmul prozei lui Dimitrie Anghel. Analiză stilistică*, in *Studii de poetică şi stilistică*, loc. cit., p. 234–250; Sanda Golopenţia-Eretescu şi Mihaela Mancaş, *Limba şi stilul lui Dimitrie Anghel, SILRL*, II, loc.cit., p. 514–531.

[11] *Ibid.*, p. 522.

[12] Sanda Golopenţia-Eretescu, *Reliefarea motivului în poezia lui G. Bacovia*, loc. cit.

[13] Gabriela Duda, *op. cit.*, pp. 226–238.

[14] Mihaela Mancaş, *La synesthésie dans l'oeuvre de M. Eminescu, T. Arghezi et M. Sadoveanu*, CLTA, I (1962), pp. 55–88.

[15] Vezi Magdalena Vulpe, *George Coşbuc, SILRL*, II, loc. cit., pp. 433–459; Ştefan Munteanu şi V. Ţâra, Istoria limbii române literare, Bucureşti, EDP, 1978, p. 233.

[16] Sanda Golopenţia-Eretescu, *Limba şi stilul poeziilor lui St. O. Iosif, SILRL,* II, loc. cit., pp. 532–543; Şerban Cioculescu, *Introducere* la St. O. Iosif, *Poezii*, Bucureşti, 1944, pp. I–XVIII.

[17] Mihai Zamfir, *Proza poetică românească în secolul al XIX-lea*, Bucureşti, Minerva, 1971, pp. 247–368; id., *Poemul românesc în proză*, Bucureşti, Ed. Atlas, 2000, pp. 159–289.

[18] P. F. Baum, *The Other Harmony of Prose. An Essay in English Prose Rhythm*, Duke University Press, 1952, pp. 53–74; Monique Parent, *Rythme et versification dans la poésie de Francis Jammes*, Publications de la Faculté de Lettres de l'Université de Strasbourg, 1957, pp. 125–133; id., *Saint-John Perse et quelques devanciers. Études sur le poème en prose*, Paris, Klincksieck, 1960, pp. 39–80, 93–110; Mihaela Mancaş, *Ritmul prozei lui Dimitrie Anghel. Analiză stilistică*, loc. cit.

SECOLUL XX

Capitolul VIII

STRUCTURI NARATIVE ŞI TEHNICI COMPOZIŢIONALE ÎN PROZA INTERBELICĂ

1. Introducere

Sfârşitul secolului al XIX-lea a coincis, în literatura română, cu fixarea principalelor formule compoziţionale şi a celor mai importante combinaţii de stiluri utilizate în naraţiune[1]. Până în ultimele decenii ale secolului, apăruseră în textele narative aproape toate elementele structurii naraţiei identificabile ca unităţi compoziţionale: dialogul, monologul şi monologul interior, naraţiunea adresată, scrisorile literare, romanul epistolar, „povestirea în povestire" sau acroniile – accidentări ale succesiunii temporale lineare. În strânsă legătură cu structurile narative propriu-zise, secolul al XIX-lea a cunoscut şi dezvoltarea – până la un anume punct – a amalgamurilor de stiluri ale vorbirii, care au dat naştere diverselor forme „mixte" de discurs raportat: interferările dintre planul autorului şi planul personajelor (care se suprapun peste raportul dintre relatarea în stil indirect şi replica în stil direct), stilul direct neintrodus (liber), stilul indirect liber etc. Între formulele compoziţionale şi stilurile vorbirii se stabilise, în ultima perioadă a secolului al XIX-lea, o relaţie de selecţie, iar ansamblul acestor raporturi predilecte, la care se adaugă legătura funcţională dintre timp şi persoană, ca şi fixarea timpurilor narative, a stabilit modelul după care s-a constituit naraţiunea modernă.

În capitolul de faţă urmărim aceleaşi trăsături esenţiale ale compoziţiei narative, cu modificările şi rafinările intervenite în timp în evoluţia prozei. Perioada 1880–1918 va fi evocată doar comparativ, în măsura în care noile formule constituie o continuare a celor inaugurate în secolul precedent, căci atenţia noastră se va îndrepta mai ales asupra prozei româneşti de după primul război mondial.

Amalgamul de stiluri ale vorbirii – concretizat în variatele formule ale stilului mixt – prezintă, în această perioadă, aspecte mai complexe şi funcţii noi, care s-au manifestat în structura prozei narative începând cu scriitori ca B. Delavrancea sau I. L. Caragiale; stilurile primare pierd din independenţă şi nu mai constituie pentru nici un autor forme exclusive ale naraţiei. Aceste formule simple rămân caracteristice compoziţional literaturii din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Unităţile compoziţionale de bază, inaugurate aproape în totalitate în perioada precedentă, îşi schimbă şi ele distribuţia în ansamblul textului narativ. Din elemente ocazionale şi izolate în cadrul larg al relatării preponderent indirecte, monologul şi monologul interior, povestirea cu cadru sau romanul epistolar – forme a căror structură se

bazează parțial sau total pe exploatarea resurselor stilului direct – devin componente esențiale ori – unele dintre ele – chiar exclusive ale unui text în proză. Textul narativ își modifică, astfel, structura, în sensul specializării și al apariției unor dominante compoziționale pe care proza secolului precedent nu le cunoscuse în forme comparabile. Desigur că această mutație se produce lent și poate fi mai ușor urmărită la scriitorii din secolul nostru (M. Sadoveanu, Camil Petrescu, Mateiu Caragiale); sfârșitul de secol XIX se caracterizase, în schimb, printr-o exploatare la maximum a formulelor mixte, astfel încât proza multora dintre marii scriitori ai acestei perioade de tranziție (I. L. Caragiale, I. Slavici sau B. Delavrancea) avea aspectul unui mozaic narativ, privită din punctul de vedere al structurii sale compoziționale și al stilurilor mixte în care excelează.

În sfârșit, timpurile narației se dovedesc mai stabile în istoria prozei decât alte aspecte – compoziționale –, marcând o continuitate mai puțin accidentată față de secolul al XIX-lea, dar această relativă stabilitate nu exclude în nici un caz schimbări funcționale în valorile timpurilor și nici modificări de frecvență ale unui timp sau cuplu temporal narativ față de altul.

2. Stilurile vorbirii și distribuția lor în structura narației

Analiza distribuției stilurilor vorbirii în ansamblul textului narativ constituie un aspect referitor la o tehnică – în fond – elementară a compoziției acestuia. Pentru descifrarea primului stadiu al structurii textului, această analiză a modalităților relatării ni se pare necesară, căci de o anumită succesiune în utilizarea „stilurilor" depinde o mai mică sau mai mare complexitate a textului: unitățile compoziționale de bază (monolog, dialog, monolog interior, tipuri diverse de expunere adresată) ori formulele tranzitorii posibile între acestea nu se pot identifica și defini decât în funcție de adoptarea unuia sau altuia dintre stilurile primare. Combinațiile stadiului „naiv" al evoluției prozei românești, mai simple și mai ușor de inclus într-o schemă, au fost caracteristice secolului al XIX-lea. Încercăm să observăm, în continuare, ce devine artificiul compozițional al îmbinării variatelor stiluri ale vorbirii în proza interbelică și care sunt rațiunile de structură internă a unei opere în impunerea unei formule față de alta.

2.1. Stil direct și stil indirect.

Tendința spre ***oralitate*** a prozei se manifestase în stilul narativ prin multiplicarea formulelor bazate pe amalgamul de stiluri ale vorbirii la aproape toți scriitorii sfârșitului de secol. Această particularitate începuse să apară încă în opera generației pașoptiste și postpașoptiste; ca și la prozatorii dintre 1840–1860, distribuția variată a modalităților vorbirii, a diferitelor „stiluri", atingea în egală măsură planul autorului și planul personajelor, implicând formule diferite compozițional pentru fiecare dintre acestea.

O mutație fundamentală putea fi înregistrată la marii prozatori dintre 1880 și aproximativ perioada primului război mondial, I. L. Caragiale, B. Delavrancea sau, în mai mică măsură, I. Slavici: schimbarea centrului de greutate către formele narative bazate pe valorificarea stilului ***direct***, în defavoarea stilului ***indirect***. În această fază a evoluției prozei românești, în parte datorită tendinței spre oralitate care caracterizează întreaga literatură a epocii și care reprezintă legătura acesteia cu predecesorii, narațiunea tindea să

se îndepărteze de relatarea indirectă pură, apropiindu-se de cea directă, indiferent dacă apropierea se realizase concret sub forma stilului direct propriu-zis, a stilului direct liber, a stilului indirect liber – provenit din valorificarea replicii – sau a variatelor tipuri de dialog şi monolog. Această modificare de ordin general în structura prozei narative se înscrie într-o tendinţă comună tuturor literaturilor europene moderne, manifestată la noi încă din proza generaţiei precedente şi ajunsă la o maximă expansiune în perioada pe care o analizăm: planul personajelor (al replicii) are o importanţă din ce în ce în ce mai mare în raport cu planul autorului. Pentru proza românească dinaintea primului război mondial, concluzia analizei acestui raport poate fi în mod categoric formulată în favoarea stilului direct, componentă abil introdusă atât în stilurile mixte (amalgamurile care au la bază, într-un mod sau altul, stilul indirect liber), cât şi în unităţile compoziţionale cele mai utilizate; monologul, monologul interior, dialogurile în SD sau în combinaţii de SD şi SIL, povestirea în povestire, romanul epistolar sunt, toate, formule de construcţie care implică – în măsură diferită – accentuarea rolului personajului în structura narativă şi creşterea ponderii stilului direct ca modalitate specifică de expresie a acestuia[2]. Desigur că nu se poate vorbi despre o dispariţie a stilului indirect din proza narativă, căci o asemenea structură a textului ar fi imposibilă, ci de diminuarea funcţiei – până acum primordială – pe care acest stil o avea în proza „tradiţională" a secolului al XIX-lea; prezenţa sa în text rămâne forma obligatorie de legătură sau de relatare, accidentată însă prin intervenţia a numeroase forme mixte şi a enclavelor de SD care câştigă teren în ansamblul textului. Numai în acest moment, caracterizat printr-o expansiune a planului personajului, putuseră apărea proza scurtă a lui Caragiale – construită aproape exclusiv în dialog – sau anumite nuvele ale lui Delavrancea – în care dialogul ocupă de asemenea un loc esenţial. Exemplele constituie, de astfel, un caz-limită în ceea ce priveşte rolul SD în naraţiune, limita spre textul dramatic a prozei.

Anumite specii narative, romanul îndeosebi, vor stabili în perioada de după 1920 un nou echilibru între modalităţile de relatare, de data aceasta aparent în favoarea stilului indirect. În aceste situaţii naraţiunea va fi, însă, modernizată prin intermediul altor mijloace compoziţionale destinate să altereze succesiunea lineară şi paralelismul de planuri (v. de ex., *infra*, **3.5**. şi **3.6**.).

2.2. Stilul indirect liber (SIL)

2.2.1. Una dintre formele cele mai frecvente de interferenţă a planurilor narative este, în literatura europeană de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX, stilul indirect liber[3]. Constituită încă de la apariţia sau în două tipuri principale, această formă intermediară are şi în proza românească funcţii diferite[4]: pasajele în indirect liber pot conţine fie o relatare (de către autor) a unei suite de *reflecţii* ale personajului – *tipul A* –, fie o reproducere (tot de către autor) a unei presupuse *replici* a unui personaj – *tipul B*. La aceste două situaţii se adaugă alte câteva categorii „tematice", interesante pentru expunerea de faţă prin faptul că se află, de obicei, în legătură cu posibilitatea SIL de a reproduce o replică, marcând deci o apropiere accentuată de SD: redarea comentariilor unor personaje despre altele; notarea reacţiei colective; notarea comentariilor autorului, în mod obligatoriu redactate în maniera unui personaj; forme intermediare între replică şi reflecţie, caracteristice numai anumitor autori din perioada modernă.

Cele două tipuri de SIL se deosebesc între ele din punctul de vedere al funcției pe care o îndeplinesc în textul narativ. SIL este, atunci când transpune replica unui personaj în planul autorului, o formă de interferență a straturilor narative; prin intermediul acestei interferări, expunerea este subiectivată, deoarece în planul „obiectiv" al autorului se introduc elemente „subiective" aparținând la origine vorbirii personajelor și identificabile ca atare de către cititor. Când cuprinde o suită de reflecții sau de reacții interioare ale personajului, SIL devine un mijloc de reflexivizare a stilului, caracteristic de obicei unei narații mai evoluate și mai moderne. Cel puțin din punctul de vedere al „analitismului" prozei, reproducerea replicii în SIL poate fi considerată mai superficială decât transcrierea reflecțiilor personajului, ea reprezentând o formă de „joc" compozițional, de interferare a planurilor primare ale narației într-o distribuție variată, în timp ce SIL ca formă de reflexivitate poate fi considerat o trăsătură de profunzime a stilului unui scriitor.

Aceste diferențe se stabilesc cu mai mare certitudine pentru literatura secolului nostru, fiind doar identificate în secolul al XIX-lea ca forme stilistice specifice anumitor scriitori. În mare, sfârșitul secolului al XIX-lea, în continuarea generației precedente de prozatori, valorifica mai mult SIL ca reproducere a replicii, iar secolul al XX-lea exploatează în special resursele reflexive ale procedeului. O limită precisă nu se poate, însă, marca: Duiliu Zamfirescu și, mai puțin, I. Slavici constituie o excepție pentru prima afirmație; M. Sadoveanu este excepția pentru cea de a doua.

2.2.2. Mai simplu din punctul de vedere al amalgamării stilurilor primare și mai aproape de monologul interior romantic, **SIL reflexiv (tipul A)** apăruse în proza modernă a scriitorilor pașoptiști. Forma există ca element compozițional chiar la autori de la sfârșitul secolului reputați prin utilizarea de predilecție a tipului B (care valorifică replici presupuse), cum ar fi, de exemplu, I. L. Caragiale:

> „El a cugetat atâta vreme pe drumuri, și-a ajuns să vază că nu poate lăsa pe nenorocita în necăință [...]. *Dar dacă preotul, pentru cuvinte de bigotism ori de eresuri sociale, o fi inventat o poveste de fantezie ?... Caldă speranță ! dragostea lui atunci n-ar fi neiertată! ... Dar dacă ar fi adevărat?... Ei, și? La urma urmei el strică ?... Ea? Soarta! ...* Și de aici o întreagă filozofie păgână, în fața căreia orice convenție e eres, superstiție orice credință" (0.3, 67).

B. Delavrancea, I. Slavici și D. Zamfirescu pot fi grupați sub acest aspect; preponderentă, deși nu unică, în narația lor este forma reflexivă a SIL.

Se va observa (v. *infra*, **3.3.**) că aceiași scriitori utilizează mult *monologul interior*, uneori în aceleași fragmente de narație în care apare și SIL reflexiv; ca formă de reproducere a reflecțiilor personajului, acesta este funcțional identic cu monologul interior, deosebindu-se de el numai prin transpunerile pronominale către persoana a III-a în narația de tip „obiectiv". (În narația de tip memoralistic, însă, această particularitate sintactică lipsește chiar în cazul SIL).

Mai puțin caracteristice pentru scriitorii clasici, aspectele funcționale ale SIL strict dependente de context predomină la scriitorii dintre cele două războaie. Ca din multe alte puncte de vedere, fie propriu-zis literare, fie ținând de particularități stilistice, legătura dintre clasici și moderni o face narația lui Sadoveanu, iar în cadrul acesteia SIL

cu funcție reflexivă poate fi considerat caracteristic mai mult pentru perioada de maturitate a scriitorului. În primele volume ale lui Sadoveanu SIL este aproape necunoscut, apărând în măsură semnificativă abia în *Zodia Cancerului* (1928) și în *Creanga de aur* (1933).

Zodia Cancerului rămâne, dintre toate, romanul în care se utilizează în cea mai mare măsură SIL reflexiv. Procedeul convine bine temei, întrucât întreaga povestire evoluează prin confruntarea dintre perspectiva eroilor principali asupra aceleiași realități: abatele de Marenne are o dinamică interioară deosebită de a celorlalte personaje, iar propria sa perspectivă asupra evenimentelor este permanent comparativă între realitățile occidentale și Orient. Unei asemenea conjuncturi tematice i-ar putea fi proprie, într-o tehnică mai puțin evoluată a reluării, expunerea prin intermediul monologului interior; monotonia și simplitatea compozițională pe care o presupune acesta este evitată, însă, prin introducerea SIL:

> „În sfârșit, întâlnind privirea lui beizade Alecu, se lămuri. Acesta-i arătase pe Miron drept unul dintre uneltitorii căderii lui vodă Antonie. **Iată**, *ș-aceasta i se părea cu totul deosebit de năravurile apusene. La aceeași masă erau așezați și alții care uneltiseră acea dușmănoasă lucrare. Era Buhuș hatmanul; era însuși vodă Duca. Totuși beizade Alecu stătea în fața lor, zâmbind prefăcut. Și nici în taină n-avea braț înarmat pentru moartea lor. Acțiunea acestor discipoli era mai puțin directă și mai puțin brutală; însă veninoasă și ascunsă, țintind să se asimileze lui Dumnezeu și destinului"* (Sadoveanu, RPI, II, 760–767).

Prezența neologismelor devine uneori element lingvistic edificator în stabilirea tipului de reproducere: în Zodia Cancerului, abatele de la Marenne este aproape singurul personaj care posedă o exprimare neologistică, destinată să marcheze diferența de mentalitate dintre ele și toți ceilalți eroi considerați global. I se alătură uneori, în același plan al recursului la neologism, Alecu Ruset, dar numai în dialog cu abatele, ca și cum între cele două personaje aliate expresia lingvistică ar trebui să creeze un element suplimentar de legătură – sugestia unei conversații purtată într-o limbă străină.

Tema permite, în roman, și conturarea unei alte trăsături stilistice a procedeului, destul de rară până în acel moment în literatura română, dar valorificată concomitent de câtiva scriitori dintre cele două războaie (în special de H. Papadat-Bengescu și de L. Rebreanu în *Pădurea spânzuraților*): pasajele în SIL reproduc de cele mai multe ori reflecțiile *aceluiași* personaj în cursul întregului roman. În *Zodia Cancerului*, acesta este abatele de Marenne; în *Concert din muzică de Bach* – prințul Maxențiu; iar în *Pădurea spânzuraților*, chiar dacă replicile în SIL mai pot aparține și altor personaje, *reflecțiile* în SIL sunt numai ale eroului principal, Apostol Bologa:

> „Se compara cu locotenentul în inima Martei și era sigur că Marta alege uniforma strălucitoare, pintenii... *Și el care, ca fiu de văduvă, nici n-a făcut armata!* Într-un moment de desperare socoti c-ar fi bine să renunțe la favoarea legii militare [...] *În orice caz nu va lăsa nici în ruptul capului să fie izgonit din iubirea Martei. Tocmai fiindcă e așa, el o iubește mai mult. Are să lupte și s-o cucerească definitiv. Dacă ea nu e în stare să se ridice până la el, se va coborî el la ea. Marta însă trebuie să-l iubească numai pe el"* (Rebreanu, PS, 53);

„Ştia că dacă Ada îşi pusese în cap cu dinadinsul nu va putea scăpa de corvoadă. *Femeile ? sau dau bătălii de întrecere între ele, sau caută să se asocieze cu rivalele... Ce-l interesa pe el duelurile lor! Avea sub coastă o durere încăpăţânată şi nu cuteza să facă dovada ei"* (Papadat-Bengescu, CB, 53).

Având funcţia de interiorizare a naraţiei, SIL nu cunoaşte la L. Rebrenu şi H. Papadat-Bengescu nici o inovaţie de formă, alternând în succesiunea narativă fie cu SI conjuncţional, fie cu monologul interior. Cu aceeaşi funcţie procedeul apare la Camil Petrescu[5], numai în ultimul său roman; nici *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război,* nici *Patul lui Procust* nu-l cunosc. Explicaţia acestei repartiţii speciale poate fi găsită în concepţia generală a lui Camil Petrescu asupra stilului; *subiectivizarea* naraţiei, absolut necesară autorului, este realizată cu alte mijloace în fiecare dintre cele trei opere. În *Ultima noapte de dragoste* ..., rolul acesta şi-l asumă relatarea la persoana I şi monologurile interioare care alcătuiesc o reţea de bază în compoziţia memorialistică a romanului. În *Patul lui Procust*, SIL n-ar putea apărea decât în pasajul naratorului (alternativ autorul şi protagonistul), dar chiar aici lipseşte; subiectivarea naraţiei este realizată cu alte mijloace (v. *infra*, **3.6.**) şi se transformă într-o ambiguizare totală a perspectivei narative asupra „istoriei" narate, astfel încât interferenţa de planuri presupusă de SIL nu mai este necesară. Ultimul roman al lui Camil Petrescu, Un *om între oameni*, primul său roman, „obiectiv", nu mai prezintă nici una dintre aceste particularităţi de compoziţie; este redactat la persoana a III-a, într-o naraţie – cu unele excepţii cronologice – lineară. SIL este, deci, pentru Camil Petrescu, o formă *între altele* de amalgamare a planurilor primare şi, totodată, o modalitate de subiectivare a naraţiei. Aceasta explică şi frecvenţa SIL „reflexiv", uneori în defavoarea tipului B. Camil Petrescu nu evită dialogul, replica în SD este frecventă în acest roman, dar utilizează SIL (şi nu monologul interior care i-ar corespunde în stil direct) pentru a reda tot ceea ce nu e replică propriu-zisă, deşi aparţine personajelor.

2.2.3. Tipul B al SIL transpune, în planul autorului, fragmente identificabile ca *replici* ale personajelor, modificate sintactic prin omiterea conjuncţiei şi schimbarea persoanei la verb sau pronume. Mai puţin frecventă decât cealaltă variantă a procedeului, valorificarea replicii în SIL apăruse – în forme mai simple şi mai apropiate de SD – şi la scriitorii din secolul al XIX-lea (în special la C. Negruzzi, D. Bolintineanu, V. Alecsandri sau G. Sion).

Combinând procedeul şi cu alte modalităţi de redare a vorbirii (v. *infra*, **2.3.**), Caragiale folosea, în special în nuvele, dar şi în unele „momente", aproape numai SIL care reproduce, în diverse forme, replici ale personajului aparent încadrate în planul autorului:

„Şi repede s-a gătit şi-nvăpăiată s-a dus la palat să dea ochii cu împăratul şi împărăteasa, să-i întrebe: *cum se poate, fără ştirea şi a ei, care l-a crescut pe băiat, să hotărască dânşii aşa de soarta lui?* Şi, răspicat, le-a spus că Florică al ei nu poate lua pe oricine, că lui Florică al ei îi trebuie pe puţin o fată de-mpărat; *de unde nu, nu trebuie! Că, slava domnului! Tânăr e, frumos e, voinic e, fecior de împărat mare e! Are vreme să mai aştepte pân-o găsi una pe potriva lui.*

Împăratul a zis una, împărăteasa două, doica nouă..." (Caragiale, 0.3, 140).

Aproximativ în aceeaşi perioadă, în jurul anului 1900, un echilibru între cele două variante de SIL cu funcţii diferite se menţinea în romanele lui Duiliu Zamfirescu, *Viaţa la ţară* şi *Tănase Scatiu*. Moderaţia şi tradiţionalismul compoziţional caracteristic scriitorului au determinat, şi în domeniul stilului indirect liber, utilizarea redusă a procedeului şi formule gramaticale mai puţin inovatoare în realizarea sa practică (de ex.: prezenţa imperfectului, ca în limbile care au constituit modele pentru apariţia procedeului, existenţa intonaţiei şi a elipsei ş.a.):

> „Se duse în odaia ei şi rămase la geam, uitându-se în grădina desfrunzită.
>
> *O asemenea viaţă era cu neputinţă de suportat* [...]. Îi trecuse prin cap ideea despărţeniei, însă groaza de scandal o făcuse să dea înapoi înfricoşată. *Ce era de făcut* ? (D. Zamfirescu, TS, 309).

Era de aşteptat ca Mateiu Caragiale care, atunci când nu descrie, are o deosebită predilecţie pentru stilul direct, notaţie exactă a particularităţilor de exprimare a personajelor, să exploateze în SIL tipul B, aflat în mai strânsă legătură cu replica; aproape întotdeauna, procedeul este pus în legătură cu acelaşi personaj, Gore Pirgu. Pentru înregistrarea diverselor particularităţi de exprimare ale eroului, SIL convine autorului, care amestecă astfel redarea imparţială a scenelor (şi ea aparţinând, în economia compoziţională a romanului, tot unui personaj) cu notaţiile subiective specifice personalităţii unice a lui Pirgu, introduse în expunerea indirectă:

> „[...] dar ce anume râvnea, n-aş fi bănuit dacă, în ziua de Moş Ajun, la o ţuicăreală mai prelungită în doi – „doza pentru adulţi” – **nu mi-ar fi spus el singur**.
>
> Încă de mult plănuia să se însoare, pentru căpătuială, bineînţeles, fusese însă sictirit de câte ori încercase; [...] şi ostracismul acesta nu trebuie pus, cugeta el, decât pe seama faptului că n-avea „carieră”: *altminteri ce-i lipsea, ca să fericească o soţie, frumos, tânăr, „manierat” şi cult,* cum pretindea a fi? *Dar, în faţa chezăşiei unui ministru că scumpul său şef de cabinet este băiat serios şi de viitor, un ministru gata să-l cunune, ar mai fi încăput vreo împotrivire? Odată numit, avea să meargă la sigur, şi se vedea „barosan”, „gagiu”, cu cotoare, palat de casă în Bucureşti, vie pe rod la Valea Mieilor, moşie nu mai ştiu unde, zestre nu glumă, bez un singur cumnat cu un singur plămân”.* (Mateiu Caragiale, CCV, 165).

Naraţia lui Sadoveanu cumulează realizări ale tipului B de SIL, de la redarea replicii cu elemente cât mai apropiate de presupusa formulare prealabilă în stil direct, până la funcţia ironică sau aforistică a exprimării, stilizarea arhaismului lexical şi sintactic, ori utilizarea formulelor eufemistice.

Ceremonialul aparent conservat al exprimării ascunde uneori la Sadoveanu ***intenţia ironică*** a autorului şi detaşarea personajului faţă de propria sa replică:

> „Cu ceremonie, de Marenne se despărţi de curte. Se închină el, se închinară boierii, şi iar se închină el. Până la calul său, din proaspăt împodobit de sahaidacarul domnesc, îl petrecu Miron, căruia îi strânse mâinile, încredinţându-l, cu ochii în lacrimi, că nu-l va uita în rugăciunile sale niciodată, *pentru serviciul pe care i l-a făcut tălmăcindu-i sentimente şi gânduri nobile ale unui aşa de slăvit şi cuminte prinţ, cum se arată a fi Georgie Duca-vodă”* (Sadoveanu, RPI, II, 794).

Sensul ironic al textului – scris în antifrază – se clarifică dacă avem în vedere că abatele nu-l preţuieşte pe Duca-vodă, cu care se află într-un conflict „diplomatic" permanent şi latent.

Stilizarea ***elementului arhaic*** prezent în limbajul personajelor poate fi identificată în utilizarea unor inversiuni sintactice specifice limbii vechi sau a unor formule stereotipe mai mult sau mai puţin fixate în limbă:

> „Atunci a ţinut sfat îndelung Duca-vodă cu dregătorii săi cei mai de credinţă şi au hotărât să se deie zvon în ţară, făcându-se poftire tuturor, de la mic la mare, la Iaşi, în zilele nunţii. *Nimănui să nu-i fie cu silă, ci cu bunăvoie, pentru bucuria ce o are însuşi măria-sa întorcându-se cu cinste nouă de la împărăţie, aşezând lângă semnele Moldovei buzdugan şi tui ale hăimăniei Ucrainei.*
>
> *Deci dară* **poftiţi să fie** *toţi mazilii şi boierii.* **Învoită este** *şi prostimea să vie cât şi cum va putea, însă de pe laturi, în priveală. Iar cătră domniile vecine* **să plece slujbaşi** *dintre cei mai sprinteni şi mai isteţi, cu cărţi*, **poftind la săptămâna nunţii soli din Ţara Muntenească, de la leşi şi de la cazacii din Ucraina cea mare de peste Bug**" (Sadoveanu, RPI, II, 939–940).

Se poate urmări parţial, în text, forma ipotetică a invitaţiei la nuntă, uşor de recunoscut prin cele câteva inversiuni arhaizante, ca şi prin formulele ceremonioase specifice stilului presupusei adresări către mulţime ori prin numirile oficiale ale ţărilor care urmează să-şi trimită solii.

SIL serveşte în opera lui Sadoveanu şi pentru realizarea unei trăsături stilistice care poate fi urmărită la alte nivele ale limbii – *tendinţa către o* ***exprimare sentenţioasă****, cu nuanţă aforistică:*

> „Nicoară se simte deodată înfrăţit cu vântul, cu văzduhul, cu acele întinderi tihnite... Cântă în el viaţa cum nu se va mai cânta nicicând.
>
> *Se întâmplă să avem, poate numai o dată în anii ce trăim, un răstimp când gândul – viermele făpturii noastre – stă; şi atunci fiinţa ni se umple de o putere pe care n-am mai cunoscut-o şi pe care o păstrăm în amintiri totdeauna – scurt şi sărac al nostru totdeauna...* " (Sadoveanu, RPI, II, 302).

Exemple de acest fel există în toate romanele, dar ele nu apar la alţi scriitori, marcând originalitatea absolută a lui Sadoveanu în ansamblul prozei secolului nostru.

Tipul B de SIL ia uneori forma ***comentariului unui personaj*** referitor la un altul sau la un eveniment oarecare. Această categorie „tematică" lipsea în proza secolului trecut, apărând abia în nuvelele lui Caragiale[6]. Funcţia specifică a acestor pasaje rezidă în faptul că ele reprezintă o primă formă de a introduce în naraţie schimbarea de „voce" o perspectivă divergentă – aparţinând altui personaj – faţă de construcţia bazată pe alternarea planului autorului cu cel al personajului. Textul care urmează a fost mult citat şi comentat în literatura consacrată lui Caragiale şi oralităţii. Îl reluăm pentru amestecul formelor de stil indirect liber cu alte tipuri reproductive ale vorbirii:

> „Într-o zi [...] a-nceput din chiar senin Ianuloaia să vorbească despre o prietină măritată, care nu se afla de faţă:

că s-a ținut cu beizadea cutare, un copil! Şi vodă, supărat foc, era să puie să-i taie coadele şi s-o trimiță surghiun la un schit, tocmai în fundul munților; [...].

că-ntr-un rând, a plecat la Căldăruşani, s-o spovedească sfinția-sa părintele Iordachie, şi a stat acolo de miercuri în săptămâna patimilor până-n săptămâna luminată după izvorul tămăduirii; – *se plimba toată noaptea cu duhovnicu-n luntre pe lună şi cânta de răsuna lacul: «Frunzuliță lobodă, of! țato, gura lumii slobodă!» iar părintele lucra din lopeți şi-i ținea isonul pe glas al optulea...* " (Caragiale, 0.3, 162).

Marcând printr-o pauză grafică trecerea de la reproducerea indirectă, pasajele în SIL notează comentariile protagonistei la acțiunile altui personaj. Acest procedeu există, mai târziu, la Ionel Teodoreanu, care îl utilizează însă în alternanță cu monologul interior:

„Teroarea comparațiilor cu Monica dăinuia de un an; de când Monica şi Olguța preparau împreună, cu aceeaşi profesoară, clasele primare... *Cine-o mai descoperise şi pe Monica! Olguța! Fireşte! Ea aducea şi puii de mâță părăsiți pe subt garduri, spre deznădejdea bucătăresei. Dar pe Monica n-o putea mistui. Uzurpatoarea! Aliata Olguței! Blonda! Dănuț de mult aştepta prilejul s-o tragă de cozi cum trebuie!*

Lasă! înghiți el în gând. Şi din nou se dezrobi, afară, cu zmeul" (Teodoreanu, M. I., 25).

Cu astfel de pasaje se poate demonstra, în ansamblul unui text, identitatea funcțională dintre monologul interior propriu-zis, în stil direct, marcat prin inciză de tip *dicendi (Lasă!)* şi monologul interior redat în SIL, cu caracteristici gramaticale şi intonaționale mixte: persoana a III-a, imperfectul alternat cu mai-mult-ca-perfectul, intonația exclamativă conservată (*Cine-o mai descoperise...*); (v. *infra*, **3.3.**).

Înregistrarea unei ***reacții colective*** face parte tot din valorificarea replicii în SIL. Nici această modalitate nu existase în secolul al XIX-lea, ea apărând în proza narativă tot abia odată cu nuvelele lui Caragiale. Notarea reacției colective introduce în relatare viziunea proprie unor personaje contemporane cu evenimentele narate şi este destinată, astfel, unor efecte stilistice bazate pe anihilarea distanței în timp față de momentul relatării şi pe actualizarea planului trecut al povestirii[7].

Reacția colectivă este adesea legată de o exprimare aforistică sau sentențioasă, care poate apărea direct în planul personajelor – şi atunci ia forma SD – sau poate fi redată în SIL şi transpusă astfel în planul autorului. Acest ultim tip de variere a planurilor narației a fost utilizat de Caragiale (0.3, 69), iar în secolul XX este mai frecventă la I. Teodoreanu (M. I, 119) şi la Sadoveanu, cu precădere în *Creanga de aur* şi în *Nicoară Potcoavă*:

„Slujitorii hanului îşi potriviră înfățişarea după aceea a stăpânului lor, [...] aşteptând să se întâmple *ce era scris în terfelogul lui Mahomed proorocul într-al şaptelea cer. Pe lângă asta, Cigala nu era decât un hain, care-şi lepădase legea şi se turcise ca să aibă pricopseală, baclava şi cadâne.*

Allah e mare, Allah are să-l apere dacă va socoti de cuviință.

Căutătura ascuțită a lui Cigala s-a tulburat" (Sadoveanu, RPI, 359–360).

Notarea unor ***comentarii ale autorului în maniera personajelor*** apropie această variantă a SIL (tipul B) de *parodie*. Tot în nuvelele lui Caragiale apar primele exemple de parodiere a unor trăsături împrumutate modalității de exprimare directă a personajelor. În

O cronică de Crăciun, Caragiale introduce o parodie de nuvelă sămănătoristă care cuprinde pasaje în indirect liber. Textul parodiat nu apare nicăieri în nuvelă; doar intenția este ironică şi parodică, fără ca modelul să poată fi precizat (0.2, 239–240). Proza dintre cele două războaie nu mai uzează de această formă de parodie, exercițiu de virtuozitate comică specific nici măcar secolului precedent sau unui grup de scriitori, ci valorificat doar de spiritul caustic al lui I. L. Caragiale. După cum vom observa, de altfel, amestecul de stiluri ale vorbirii în variantele stilului mixt nu va mai reprezenta pentru proza narativă modernă o formă de predilecție. Ambiguizări datorate „trucajelor" de persoană sau de timp narativ vor lua treptat locul mozaicului stilistic realizat, în secolul al XIX-lea, pe baza stilului mixt.

2.2.4. Toate variantele amintite ale stilului indirect liber, subsumate unuia sau altuia dintre tipuri, se subordonează funcției principale a procedeului, interferarea planurilor de bază ale narației: autor-personaje. În unele cazuri, efectul stilistic se bazează pe confuzia intenționată asupra autorului replicii (în planul personajelor), în alte cazuri pe alterarea deliberată a planului autorului cu expresia personajelor. În toate situațiile, însă, se poate remarca tendința către eliberarea de stilul indirect propriu- zis, prin substituirea trăsăturilor sintactice şi lexicale ale acestuia cu elemente ale stilului direct.

2.3. Stilul mixt (SM)

Stilul mixt se dovedeşte a fi una dintre formele predilecte de amalgamare a stilurilor vorbirii, în special în perioada cuprinsă aproximativ între anii 1880 şi 1920, dar cu prelungiri până în literatura contemporană pentru anumite posibilități combinatorii. O oralitate împinsă la extrem caracterizează acest moment din istoria limbii literare, trăsătură generală manifestată, la nivelul pe care îl discutăm, prin prezența directă sau mediată a stilului direct în formule mixte sau în contexte tranzitorii[8]. Stilul mixt cuprinde, în accepția noastră, celelalte modalități de reproducere a vorbirii în combinații diferite, între SM şi stilurile direct, indirect, direct liber, direct legat şi indirect liber stabilindu-se, la nivelul textului integral, un raport de incluziune.

O analiză a tehnicilor mixte coincide, deci, cu stabilirea unei distribuții a stilurilor vorbirii în textul narativ. Înregistrăm cele mai frecvente combinații, cu mențiunea că majoritatea lor includ – ca element component propriu-zis sau ca element al unei forme tranzitorii – stilul direct[9].

Pentru structura narativă a textului, alternarea stilurilor vorbirii şi ordonarea lor în anumite scheme distribuționale are şi o semnificație derivată, în afara celei esențiale, de variere a planurilor narative primare (autor/personaje). Stilul mixt, conceput în sensul amintit mai sus, evidențiază în cursul narației persoana, categorie gramaticală definitorie pentru una sau alta dintre modalitățile de redare a vorbirii.

Distincția fundamentală, *personal* (persoanele I şi a II-a) – *apersonal* (persoana a III-a) se suprapune, într-o realizare tradițională şi ideală, distincției stil *direct* – stil *indirect*: relatarea indirectă a autorului se bazează, în principiu, pe persoana a III-a, în timp ce replicile într-un dialog sunt formulate la persoanele I şi a II-a (a adresării). În realitate, însă, persoana a III-a nu lipseşte din dialog (atunci când acesta are un referent exterior celor doi interlocutori), iar relatarea în stil indirect a autorului poate fi redată, în

anumite variante narative, la persoana I (proza memoralistică, autobiografică) şi uneori a II-a (scrisorile literare, narația parțial sau total adresată); (v. *supra*, capitolul III, **1.3**).

Amestecul acestor tipuri de discurs raportat într-un text narativ, realizat prin amalgamarea persoanelor caracteristice, apăruse în proza românească încă din secolul precedent. Dar perioada modernă a literaturii noastre utilizează procedeul în mult mai mare măsură, construind narațiuni întregi pe baza acestor „trucaje" de persoană care impun textului o anumită incertitudine asupra perspectivei narative (v. *infra*, **3.5. – 3.6.**) Structuri mai complicate se bazează chiar pe schimbarea de voce în cursul povestirii, ceea ce înseamnă că persoana gramaticală (persoana I, de exemplu) nu aparține întotdeauna aceluiaşi narator (v., de exemplu, „povestirea cu cadru", în care naratorul se schimbă de la o relatare la alta, iar persoana I desemnează în succesiune naratori diferiți). În proza modernă, indicatorii contextuali ai narației pot lipsi întâmplător sau deliberat (verbele *dicendi*, indicații în planul autorului, construcții în care planul autorului este redus la minimum), astfel încât devine uneori greu de determinat cui aparține *vocea* narativă[10]. În perioada care ne interesează, construcții narative ample ilustrează una sau alta dintre trăsăturile amintite: *Divanul persan* sau *Hanu Ancuței* sunt tipice pentru narația cu „voce" schimbată, iar *Patul lui Procust* pentru incertitudinile de perspectivă narativă privitoare la persoană, care pot decurge din alăturarea mai multor tipuri de povestire: a autorului, a naratorului, a unui personaj, scrisorile ş.a. Toate aceste modificări sunt sortite, în proza contemporană, să modifice raportul dintre *narator* şi *personaj*.

Dacă situația este mai clară şi mai uşor de prezentat în cazul unor construcții complexe, ca acelea amintite, lucrurile nu sunt mai puțin semnificative, la nivelul unui fragment de text. Distribuția variată a stilurilor (coincizând cu schimbările de persoană = de autor al replicii reale ori presupuse) are aceeaşi funcție de a masca diferența clară dintre narator (eventual autor) şi planul personajelor sau, în cadrul acestuia din urmă, între dialoguri survenite în momente diferite ale „istoriei" narate (procedeul „dialogului în dialog" sau „dialog cu cadru", asemănător narației cu cadru din structurile compoziționale ample).

2.3.1. SI-SIL. Cea mai frecventă variantă combinatorie în secolul al XIX-lea presupunea trecerea de la stilul indirect pur la stilul indirect liber, reflexiv sau reproducând o replică; asocierea rămâne prezentă până în literatura contemporană, cu o mai mare frecvență a reproducerii *replicii* în SIL, dar având şi funcție reflexivă, apropiată de a monologului interior, cu care coexistă uneori în acelaşi context (exemple şi în Papadat-Bengescu, CB, 53, 158; Camil Petrescu, *Un om*, I, 108):

> „Deodată acel boier mândru, înfierbântându-se, intră în istorie, ştiință şi teorie, ca să puie probe înaintea nedumeririi nobilului francez. De Marenne nu era numai nedumerit, ci cu totul neîncrezător. Nimic în acest hotar barbar nu putea aminti măreția fiilor lupoaicei. «*Manie de savant şi basme de necrezut*», ***cugeta el***, ascultând distrat pe tovarăşul său.
>
> **Adevărat**, *vremea a arătat că învățatul logofăt avea dreptate, însă mai multă dreptate avea abatele, căci chestia nu-l interesa deloc.* Mai avea dreptate din pricină că logofătul nu-i era tocmai simpatic, pentru o pricină de care se necăjea să-şi aducă aminte" (Sadoveanu, RPI, 766–767).

Tot în proza lui Sadoveanu întâlnim procedeul de mai sus în situația în care „vocea” nu poate fi identificată cu precizie, fiind greu de stabilit dacă ea aparține naratorului sau personajului. Pasajele cu sens moral ori filozofic, formulate aforistic şi generalizator, sunt de multe ori ambigue sub acest aspect, iar modalitatea predilectă utilizată în disimularea autorului replicii rămâne, pentru Sadoveanu, stilul indirect liber:

„Pe obrazurile tuturor se încrețea acel dumnezeiesc semn al spaimei, pe care omul îl ține de obicei ascuns în sine. *Glasul veşniciei şi al morții sunase din adâncimi spre pacea neclintită a cerului.* Domnul izbutise să-şi ție, sub zâmbetul batjocoritor de afară, zbuciumul lăuntric. De asemenea, privind în tăcere pe boierii săi, îşi domolea gândurile şi îndoielile de prevestire care legau întâmplarea aceea catastrofală cu alte întâmplări năprasnice din anii trecuți. *Destinul ne pândeşte din umbră în fiece clipă. În fiece clipă putem trece, ca acest glas din ceruri"* (Sadoveanu, RPI, I, 455).

Tocmai schimbarea persoanei, către pluralul cu sens general şi colectiv, este un argument pentru interpretarea pasajului ca schimbare a „vocii” naratorului cu aceea a personajului, domnitorul Ştefan. Dar aforismul apare destul de des şi în planul autorului, astfel că exemplele de acest tip rămân incerte.

Una dintre cele mai simple forme de reproducere se bazează pe SIL de tipul B (v. *supra*, **2.2.**) şi se realizează sub forma unui *autodialog* în SIL, plasat în cadrul mai larg al stilului indirect:

„Toma îşi trânti pălăria de pământ.

Când n-are omul noroc, n-are şi pace. [...] O braşoveancă mare cât o hardughie, vrând să facă loc în grabă unei droaşte boiereşti care venea în goana celor patru cai, îi izbi fundul carului şi-i rupse o roată dinapoi. *Să-l iei de gât? Droaşca nu se mai vedea. Omul cu braşoveanca? Tot el înjurase şi trecuse mai departe, că el avea roțile bine legate cu fier"* (Camil Petrescu, *Un om*, I, 513–514).

2.3.2. (SI) – SDL – SIL – (SI). Această variantă poate fi uneori pusă în legătură cu un dialog, dar nu în mod obligatoriu. Dintre autorii pe care îi avem în vedere, I. L. Caragiale (în special în nuvela *Kir Ianulea*[11]) şi M. Sadoveanu uzează de combinarea, în contextul general al stilului indirect, a unor presupuse replici în indirect liber alternate cu altele în stil direct neintrodus (liber):

„Şi apoi le spune tuturor că acuma prietina nu se mai duhovniceşte la Căldăruşani: i-a pus lui Kir Ianulea gândul... **să-mi spargă casa**!” *Da o s-o prinză odată şi n-o s-o ierte cum a iertat-o vodă: o să puie s-o tunză ca la cazarmă pe...* şi din «**muscălească**» şi «**călugărească**» n-o mai scoate” (Caragiale, 0.3, 163).

Această variație de plan în enunțul narativ, care evită tonalitatea monocordă presupusă de limitarea în planul autorului, este specifică romanelor lui Sadoveanu, unde se poate suprapune funcțional cu monologul interior:

„Gustând din darul atoateţiitorului, prea-cinstitul bătrân spunea cuvinte pline de dulceață [...]. Cu bucurie îşi aduse aminte iar ce le va spune când îi va veni ceasul întâlnirii cu dânşii. *Toate averile pe care i le-au lăsat a izbutit să le împrăştie la timp.*

Căci deoarece intrăm goi în lume, tot asemenea trebuie să ieşim. Cu nimic altceva nu trebuie să se îndeletnicească omul în această viaţă decât cu milostenia. *Precum a dat domnia-sa, aşa porunceşte nepoţilor şi copiilor săi, să dea în toată ziua şi în tot ceasul"* (Sadoveanu, RPI, I, 69).

Persoana a III-a este substituită, în text, cu persoana I: „vocea" personajului desemnat până la un punct prin persoana a III-a în SIL (*spunea cuvinte, a izbutit să le împrăştie)* se substituie la un moment dat prin persoana I plural, aparent a unei replici directe, deci sugerând nu numai prin sens, ci şi prin formă monologul interior propriu-zis. Funcţia substituirii de persoană se dovedeşte, însă mai complexă, căci persoana I plural introdusă are sens colectiv şi dă textului un caracter de generalitate, un ton aforistic şi biblic specific bătrânului patriarh din *Creanga de aur*.

2.3.3. (SI) – SIL – MI – (SI). Combinarea – în contextul de stil indirect – a monologului interior cu stilul indirect liber aparţine mai ales scriitorilor din epoca modernă. Apropiate din punct de vedere funcţional, aceste două forme diferă doar prin faptul că persoana verbală din SD este conservată în monologul interior – marcat, de cele mai multe ori, şi printr-o inciză de tip *dicendi* –, în timp ce SIL presupune o transpunere către persoana a III-a. Tocmai datorită apropierii lor funcţionale, MI şi SIL apar adesea în acelaşi context. Există, în proza dintre cele două războaie, exemple de naraţiuni în care cele două procedee coexistă, acolo unde apariţia unuia singur ar fi determinat în text lungimi sau o tonalitate excesiv de monotonă. Acesta este cazul romanelor *Pădurea spânzuraţilor*, *Concert din muzică de Bach, Accidentul* sau, mai recent, *Jocurile Daniei* de Anton Holban. În *Pădurea spânzuraţilor*, Rebreanu repartizează succesiv în text cele două forme, în egală măsură proprii introspecţiei psihologice:

„În ultimul moment îşi luă seama. *Cum să ceară generalului mutarea, când nu ştie nimeni despre schimbarea diviziei? L-ar întreba: de unde a aflat, cine i-a spus? Ar fi o murdărie să trădeze pe Klapka, ar fi...* **Deocamdată trebuie să mai aştept**, îşi zise dânsul. **Întâi să se publice vestea schimbării, chiar neoficial... Trebuie să procedez cu băgare de seamă şi cu demnitate!**" (Rebreanu, PS, 93).

La Mihail Sadoveanu cele două modalităţi coexistă în acelaşi text, fără a se referi, însă, la acelaşi personaj, cum fusese cazul eroului lui Rebreanu din *Pădurea spânzuraţilor*:

„Apoi izbucniră amândoi în râs. Nora, rămasă puţin în urmă, surâdea de această primă victorie: *îl auzea în sfârşit râzând.*

«Unde mergem? Când o să ajungem?» E mulţumit că nu ştie" (Sebastian, A., 166).

Pentru alte realizări ale monologului interior, v. *infra*, **3.3**.

2.3.4. (SI) – SIL – SIL – (SI). Varianta se realizează, asemenea celor precedente, ca accident în contextul stilului indirect şi înglobează diverse forme de dialog real sau fictiv, uneori realizabile ca autodialog/autoadresare. Exemplificăm prin dialogul real cu (una sau) două replici în indirect liber:

„În poarta acestei aşezări a Sfântului Munte bătu Alecu Ruset într-o sară, la începutul lunii martie, şi fratele portar îl primi cu bunăvoie ca pe un străin călător.

Acest călător străin dorea să vadă pe cuviosul părinte arhimandrit Teofan.

Preacuvioşia sa era în strana lui, în sfânta biserică, ascultând slujba de vecernie" (Sadoveanu, RPI, II, 877).

Cele două fraze aparţin la doi interlocutori diferiţi, deşi situaţia de dialog nu e marcată în nici un fel (grafic sau intonaţional). Dialogul astfel formulat poate fi considerat, alături de altele, un procedeu destinat să sublinieze exprimarea în acelaşi timp ceremonioasă şi eufemistică, realizată prin evitarea stilului direct.

2.3.5. (SI) – SIL – SD – (SI). Mai frecventă este o altă formă amalgamată de dialog real, în care doar una dintre replici este fomulată în stil direct, în timp ce a doua este redată în indirect liber. Nici această combinaţie de stiluri nu se întâlneşte înainte de naraţia secolului XX, ea fiind specifică dialogului eufemistic al lui Sadoveanu. Dialogul adresat poate fi introdus prin persoana a III-a în loc de a II-a, chiar în locul persoanei I; abia de la a doua replică persoanele pronominale şi verbale caracteristice adresării îşi reintegrează funcţiile primordiale (persoana I marchează din nou pe cel care vorbeşte, dar persoana a II-a pentru interlocutor continuă să fie evitată); cum dialogul se poartă prin interpret, filtrarea replicii printr-un intermediar este sugerată aici cu ajutorul schimbării „vocii", iar persoana a III-a devine pentru un moment persoană a adresării, substituind nu naratorul, ci un alt personaj, altfel nemarcat în text; să se remarce şi faptul că „replica" în SIL la persoana a III-a este introdusă în text prin liniuţă de dialog („– *Trebuie numaidecât să plece cinstitul sol ?...*"):

„Vorbele acestor îndemnuri cuviincioase **le rostea Miron logofătul, şi Duca zâmbi** aşezându-şi oaspeţii în scaun, **ca şi cum le-ar fi rostit el**.

III = II { – Trebuie numaidecât *să plece* cinstitul sol? *Se grăbeşte* aşa de mult? Vremea nu-i împotrivă şi *ar mai putea petrece* în Iaşi, unde şederea sa face deosebită plăcere domniei.

I { – *Mulţumesc* luminatului şi binecredinciosului prinţ ... întoarse cuvânt abatele. *Nu-mi pot prelungi* şederea mai mult. *Am să am* încă poate bucuria *să văd* pe măria-sa la Constantinopol, unde *ştiu* că se duce din când în când.

I / III = II { – *Mergem* într-adevăr din când în când, pentru nevoile ţării. Însemnează, prin urmare, că cinstitul sol *are să petreacă* mai multă vreme la Ţarigrad?

III = I { – Da, se poate *să steie* mai multă vreme. *Socoate* însă de *a sa* datorie *să atragă* luarea-aminte binevoitoare a măriei-sale asupra împrejurării că *el*, umilit soldat al lui Histos, deşi nobil de veche viţă, *nu s-a bucurat* de o anumită însărcinare diplomatică din partea marelui rege Ludovic, care *l-ar îndritui să se cheme sol*, ci *se duce* mai mult pentru treburile *sale* ştiinţifice, având a face anumite comunicări institutului.

I { – Într-adevăr, aşa este, încuviinţă zâmbind Duca-vodă, acest lucru *ne-a mai fost spus* o dată de preacinstitul avă franţuz; dar *noi avem* atâtea treburi, atâtea griji şi mai ales atâtea mâhniri în slujba ţării, încât *ne* poate fi îngăduit *să uităm*" (Sadoveanu, RPI, II, 793).

În plan narativ, dialogul cu replici formulate în stiluri diverse reliefează o particularitate remarcată mai demult de Tudor Vianu în proza lui Sadoveanu şi ilustrată de cercetări ulterioare; expresia adresată este formulată la persoana a III-a în loc de a II-a, iar răspunsul la persoana a III-a în loc de persoana I (deci în SIL în loc de SD), ca în exemplul de mai sus. Efectul stilistic al eufemismului unei astfel de exprimări este accentuat de prezenţa acestuia chiar în stilul direct, căci de obicei expresia eufemistică se menţine în planul autorului, deci în stil indirect. Mai rar, aceste combinări se întâlnesc şi la Camil Petrescu.

„Atunci Luxiţa Florescu se supără de-a binelea. *Dragostea dintâi, nefericită, o face pe Tiţa să se îndoiască de ea cu totul, căci biata fată nu-şi putea desluşi astfel de ce fusese părăsită.*
– **Ascultă, Tiţo, cine ţi-a spus ţie că eşti urâtă?**" (Camil Petrescu, *Un om*, I, 383).

Aceeaşi combinaţie se poate realiza sub forma unui ***dialog fictiv*** care poate avea loc între două personaje neidentificate cu precizie. Ele rămân în sfera vagă de comentatori ai evenimentelor:

„*Cine poate ghici în ce vagon era ruptă aţa plumbuită şi răsturnată manivela? Ciudat! Tocmai în vagonul de unde zburase mai adineauri pălăria marinerului ! Cine? Cine a tras manivela?* Mam'mare doarme în fundul cupeului cu puişorul în braţe. *Nu se poate şti cine a tras manivela*" (Caragiale, 0.2, 124).

În sfârşit, o ultimă posibilitate grupează în cadrul unui dialog replica unui personaj – „vocea" izolată – şi intervenţia unei ***reacţii colective*** ca presupus răspuns:

„Cu tinereţele fecioarei bătrâne se îngropase în trecut o taină şoptită odinioară, apoi amuţită. *O dragoste*... **Oare**? ... *Un tânăr îndrăgostit de Fiţa Elencu*... **Cu putinţă?** ... *Înşelarea cu o ţigancă trupeşă de la Medeleni. O plimbare pe iaz cu barca, un înec din care Fiţa Elencu scăpase*... – *văduvă*" (Teodoreanu, M. I, 51).

2.3.6. (SI) – SIL – SDL – (SI). Formula este una dintre cele mai complexe şi mai rar utilizate, însumând exemple de dialog în care replicile se succed fie în stil indirect liber al unui personaj ori al interlocutorului acestuia, fie – fără tranziţie – în stil direct. I. L. Caragiale (0.2, 181, 179; 0.3, 55) şi M. Sadoveanu utilizează aceste complicate tranziţii în cadrul stilului mixt, care duc la interferări între planurile narative:

„Presvitera Olimbiada o cerceta cu vorbe iscusite.
Să-i spuie nepoata mazâlului:
N-a ademenit-o cumva tânărul cel îndrăzneţ? Nu-i presăra în cale glume ca licurici?
Nu, n-a ademenit-o, se împotrivea ea cu cornişele, suspinând.
Nu i-a suflat cumva vorbe fierbinţi la ureche?
N-a ridicat-o de subsuori trăgând-o spre el, sufletul să-i soarbă?
N-a îndemnat-o la jocuri primejdioase între căpiţi de fân şi ierburi necosite?
Nu şi nu!

Fățărnicia vârstei o îndemna pe Ilinca să tăgăduiască pe când o ardeau încă simțurile răscolite, adică demonii – cum spuneau oamenii de altădată.

Presvitera o sfredelea cu ochii ei negri.

– **N-ai nimic a mărturisi?**" (Sadoveanu RPI, II, 187).

Fragmentul de mai sus este ilustrativ pentru tranziția între două planuri ale personajelor, suita de replici ale fiecăruia fiind redată în SIL, iar persoana dialogului rămânând constant a III-a; în fapt, pasajul cuprinde două dialoguri, primul fiind anterior în timp și doar intermitent actualizat în dialogul-cadru, „prezent". Variația reproducerii replicilor este complicată și de intervenția stilului direct liber (neintrodus) – *Nu și nu*! – sau a finalului în stil direct – *N-ai nimic a mărturisi*?

În secolul XX, această formă compozițională rară domină uneori texte de dimensiuni largi, la Mateiu Caragiale; stilul elaborat al *Crailor de Curtea Veche*, ale cărui replici propriu-zise, sunt reduse la strictul necesar, recurge la un tip de dialog puțin obișnuit ca structură și întindere, în care replicile sunt „filtrate" prin intermediul transpoziției de persoană (de la persoanele I sau a II-a către persoana a III-a):

„Spunându-i odată ce rar e să găsești pe cineva care să învețe ca dânsa numai de plăcere, îmi observă că ea învăța cu plăcere, dar de nevoie, ca să aibă o meserie. *Cum, dar nu avea să fie bogată? Se știa doar că era singura moștenitoare a mătușii sale, care, mulțumită unei pensii grase, adăuga în fiecare an la capete aproape tot frumosul ei venit.* **Chiar așa, dar averea, pe lângă că se poate pierde, nu e o piedică la o meserie: dimpotrivă.**

Cu numele ei? – **De ce nu? a lucra nu e o rușine: munca înnobilează. Tocmai, cu numele ei avea să-i stea și mai bine „belferiță"** – asta voia să se facă – **avea să fie mai prețuită și mai respectată**" (Mateiu Caragiale, CCV, 210–211).

2.3.7. Variante combinatorii ***cu mai mulți termeni*** realizează, în mare, aceleași scheme. Unele repetări parțiale ale aceluiași tip reproductiv pot fi eventual înregistrate, iar rezultatul este un stil mixt cu numeroase elemente constitutive. Alături de I. L. Caragiale (0.2, 179, 181), ori I. Slavici (0.1, 111–112, 274, 267), tot M. Sadoveanu este cel care excelează în alternarea diverselor „stiluri" rezultate uneori dintr-o mutație în sistemul valorilor personale. Amintim o variantă de dialog în SIL, cu persoanele schimbate (nici persoana I, nici a II-a nu apar în text, ci doar persoana a III-a), continuat cu dialogul tradițional în stil direct, care revine la valorile gramaticale curente, specifice pentru doi interlocutori:

III { „Uncheșului i se trezise în acea înserare plăcere de vorbă și aduceri aminte. Îl întreba pe negrean, și Cozmuță îi răspundea.

III = II { *Îşi mai aduce aminte căpitan Cozmuță Negrea* de domnia Lăpușneanului-vodă?

III = II { *Cum nu*? La acea domnie, odată *căpitanul Petrea a dus o poruncă* a lui vodă suind călare în pălimar la vel-medelnicerul Vancea și apucându-l de barbă.

III = II { S-au mai făcut de acestea și la alți domni, a mărturisit uncheșul. *Dar Cozmuță Negrea* mai *poate oare umbla* și astăzi în picioare, în șa, din fuga calului?

III = I { *Cum nu ? Mai poate*, măcar că *nu-i mai ardea* de asemenea zburdăciuni. [...] Fost-a la Iaşi o vreme când înfloreau altfel primăverile.

I { – Însă, iubiţii *mei*, le-a răspuns Potcoavă, întorcând fruntea prin întunecime, se aflau şi atunci în ţară, cum se află şi astăzi, oameni fără primăvară şi fără bucurie...

I { – Asta *o vedem noi* abia acum, măria-ta, când *ni* s-au trecut tinereţele şi libovul, a şoptit ca într-un fel de alintare căpitan Cozmuţă" (Sadoveanu, RPI, II, 235–236; alte ex. la pp. 162–163, 169–170, 785–786, 793, 877).

Camil Petrescu foloseşte şi el aceste contexte compoziţionale amalgamate în câteva momente ale romanului *Un om între oameni*; stilul direct alternează cu SIL sau cu monologul interior, situat funcţional în afara replicii propriu-zise:

> „Erau obişnuitele ştiri despre ai lui. *Mama tot necăjită cu ficatul, cu toate fierturile de buruieni pe care le lua...Costache e mai îndrăgostit ca oricând, scrie o piesă de teatru, dar Barbu nu e cuminte de loc şi poate din pricina asta mama nu se poate întrema. Barbu s-a înhăitat cu câţiva inşi mai bogaţi decât el şi colindă toate balurile mascate, şi – din păcate – în fiecare zi sunt în Bucureşti două-trei baluri mascate, oriunde e o sală mai încăpătoare, mai cu seamă la hoteluri, unele foarte ordinare,* cum zicea Sevastiţa. [...] Mama tremură de grija lui Barbu, ştiindu-l că se duce la aceste baluri, şi din cauza jocurilor de cărţi de-acolo. Jocurile de cărţi sunt o plagă a oraşului. Se joacă la orice oră din zi şi din noapte, fără măsură, aproape cu sprijinul poliţiei. Mama adună bani ca să-l trimită cât mai repede pe Barbu la Paris, ca să-l smulgă dintre prietenii lui stricaţi, Marghioala e bine, îşi vede de copii, şi bărbatu-său, acum din nou în slujbă, e sănătos. *Despre ea, Sevastiţa, să n-aibă nici o grijă.* Mai prost pare să fie anul acesta cu rodul moşiei... [...].
>
> **Nenorocirea cea mare este însă alta, Nicule. Au ars Bucureştii. A ars jumătate din oraş. A fost ceva, cum spunea mama, că nu s-a mai pomenit de cincizeci de ani, poate de o sută de ani. Jalea e de nedescris** [...]".
>
> Scrisoarea mai cuprindea amănunte despre o prietenă a mamei lor, care locuia pe lângă biserica Sfinţilor..." (Camil Petrescu, *Un om*, I, 505–508).

Scrisoarea din care am extras pasajul, ea însăşi artificiu specific mai curând pentru formule compoziţionale uzate în secolul al XIX-lea, este la început redată în text în SIL; SI intervine apoi, se reia relatarea în SIL, în fine din nou SD. Această continuitate, în care stilul indirect liber este marcat şi intonaţional şi prin improprii incize *dicendi (cum spunea Sevastiţa)*, demonstrează încă o dată (vezi *supra,* variatele tipuri de dialog) că, în realizările sale moderne şi complexe, stilul mixt cunoaşte o mai mare apropiere de stilul direct (propriu-zis sau implicat în alte tipuri reproductive, ca SIL, SDL ori monologul interior), către care tinde, decât de stilul indirect, evitat chiar în planul autorului, căruia – în principiu – i-ar fi propriu.

3. Elemente ale structurii compoziţionale şi tehnici narative

3.1. Preliminarii.

Perioada modernă continuă, din unele puncte de vedere, structurile narative şi procedeele identificate până la sfârşitul secolului al XIX-lea[12]. Unele dintre acestea (cum

ar fi expunerea adresată, monologul, proza dramatizată, apropierile adresative între planul autorului şi lector etc.) scad în importanţă sau dispar complet, căci reprezentaseră chiar pentru secolul al XIX-lea tehnici perimate ale naraţiunii, de sursă clasică, ori elemente excesiv retorice introduce în textul narativ sub influenţa literaturilor romanice. Alte procedee (monologul interior – diferenţiat treptat de monologul adresat din care provine şi apropiat de SIL, naraţia cu cadru la persoana I etc.) îşi modifică parţial funcţia, iar sub noile lor aspecte – uneori tranzitorii între două tehnici diferite – circulă ca unităţi compoziţionale şi în proza secolului XX.

Formulele noi sau accentuarea unor trăsături deja identificate în secolul al XIX-lea au drept rezultat, la cea mai mare parte a scriitorilor, atenuarea caracterului obiectiv al prozei. Cu puţine excepţii (de obicei reprezentate prin romanele lui L. Rebreanu sau H. Papadat-Bengescu), subiectivizarea prozei poate fi considerată efectul ultim al complicatelor structuri compoziţionale în naraţie[13]. Secolul XX este, astfel, perioada în care se atinge limita superioară a unei tendinţe manifestate încă de la începuturile modernizării prozei narative, tendinţă care a evoluat – din punctul de vedere al compoziţiei – către diminuarea rolului direct al autorului în favoarea intervenţiei tot mai accentuate a personajelor. Un timp – inclusiv în prima parte a secolului al XIX-lea – raportul s-a menţinut în limitele unei creşteri a rolului SD (plan al personajelor–replică) faţă de SI (relatare a autorului). Sfârşitul secolului al XIX-lea şi secolul XX continuă aceeaşi tendinţă, modificând însă unităţile primare; stilul direct nu mai este utilizat exclusiv ca formă independentă, în replică sau în dialog, ci devine element component în tehnici complexe, cum sunt: naraţiunea rememorată a autorului (la persoana I), naraţiunea la persoana a II-a, monologul şi monologul interior, relatarea de tip memoralistic la persoana I (care aparţine unui personaj), povestirea cu cadru (în care fiecare intervenţie narativă – „povestire în povestire" – este asimilabilă cu o replică monologată extinsă la maximum, a unui personaj), romanul epistolar în varianta sa modernă etc. Se observă că absolut toate tehnicile amintite sunt tehnici „disimulatorii", au funcţia de a pune în umbră cel puţin parţial autorul, evidenţiind personajul şi planul acestuia în ansamblul compoziţional al textului, dar tinzând, totodată, şi spre o diversificare generală a perspectivei narative. Multe dintre marile romane ale perioadei interbelice se bazează pe astfel de tehnici, care – într-o formă primară – fuseseră specifice secolului al XVIII-lea european, dar care au, în realizările moderne, o funcţie amplificată, decurgând din ştergerea parţială a limitelor precise dintre cele două planuri narative: planul persoanei (gramaticale sau narative) şi planul temporal (al duratei şi al ordinii secvenţelor narative). În această „situaţie" compoziţională se află romanul lui Mateiu Caragiale *Craii de Curtea-Veche*, unele dintre romanele lui Sadoveanu (*Creanga de aur* constituie exemplul cel mai unitar, dar Sadoveanu utilizează aceleaşi tehnici şi în alte compuneri: *Divanul persian, Hanu Ancuţei),* ori *Patul lui Procust* al lui Camil Petrescu, pentru literatura română exemplul tipic în ceea ce priveşte construcţia „polifonică" şi relativizarea maximă a perspectivei narative; *Patul lui Procust* este, totodată, singurul roman în care planul autorului lipseşte aproape complet, viziunea auctorială asupra evenimentelor rămânând exilată într-un redus subsol „explicativ".

3.2. Monologul şi raporturile sale cu dialogul

Monologul narativ adresat este o formă împrumutată monologului dramatic, el însuşi controversat şi greu de definit. Monologul dramatic (propriu-zis sau solilocviu)[14] se

distinge de restul textului prin absența obligatorie a relației – manifestată lingvistic – dintre locutor şi receptor, constituind o formă de comunicare unilaterală şi univocă[15], realizabilă în absența sau în prezența unui alt personaj. În plan narativ, transpunerea acestei forme se realizează sub dublul aspect al monologului adresat (corespunzător monologului propriu-zis din textul dramatic) şi al monologului interior (echivalent funcțional cu solilocviul, căci nu reprezintă o formă de adresare manifestă, ci doar de autoadresare).

Mult mai mult decât în textul dramatic, monologul narativ – tendința către construcția adresativă – se dezvoltă, de la un punct al discursului înainte, în dialog, căci încep să apară mărcile lingvistice specifice interlocutorului (sau interlocutorilor) cărora discursul monologat le este adresat. De aceea, mai ales pentru proza secolului XX, ni se pare mai exactă interpretarea fragmentelor monologate drept replici extinse dincolo de limitele normale şi discutarea lor în raport cu modalitățile mai deosebite de realizare a dialogului.

Formă de stil direct, monologul intrase ca unitate compozițională în textul narativ din secolul al XIX-lea cu o frecvență apreciabilă; funcțiile sale au alternat între planul autorului (monologul autorului adresat lectorului – vechea „invocație către cititor" – formă frecventă în literatura epocii) şi planul personajelor, unde apărea cel mai adesea în discursul sau invocația retorică de sursă romantică.

În narația modernă, tendința replicilor de a se dezvolta în monologuri este mai rară. Totuşi, procedeul nu dispare, ci se nuanțează şi se rafinează – în raport cu funcția sa contextuală imediată –, în scrieri dintre cele mai variate ca specie: romanul istoric al lui Sadoveanu, romanele de analiză ale lui Mihail Sebastian ori ale Hortensiei Papadat-Bengescu, cele două romane ale lui Camil Petrescu în care utilizarea procedeului este posibilă – *Ultima noapte de dragoste* şi *Un om între oameni*[16], ori romanul „exotic" al lui Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*.

În variantă modernizată, intervențiile monologate ale personajelor nu se mai realizează sub forma discursivă a monologului retoric, ci reprezintă dezvoltări depăşind limitele normale ale unor replici în dialog, având însă funcție primordial narativă; nu adresarea este elementul esențial în aceste forme monologate, şi de aceea se recurge uneori la introducerea unor fragmente dialogate în cadrul narației monologate:

> „Spun, **măria-ta**; de asta am venit; **milostiveşte-te şi mă lasă să isprăvesc**. Când am văzut una ca asta ş-am înțeles ce este, am răcnit la slugile mele. Ca un leu am răcnit, cu mult mai tare decât răcneşti măria-ta acum. Numai ce-au ieşit care dincotro de la grajduri şi odăi; unii cu săbii, alții cu bețe, alții cu nimic, numai cu vârtutea. Iar beizade Ştefan a pălit cu palmele în hoții care-l îmbrățişaseră. Îi pălea şi-i suduia. Dar ei tăceau şi-l duceau. M-am repezit şi eu între dânşii. Atunci am văzut pe Ruset la doi paşi numai, aşa cum te văd pe măria-ta. Rânjea la mine, a ridicat brațul şi mi-a pus sabia în gât. A trebuit să dau îndărăt.
>
> – *Nu l-ai întrebat cum îndrăzneşte* ?
>
> – *Am întrebat, măria-ta... „Cum îndrăzneşti?" zic. El răspunde: „Îndrăznesc bine. M-am îmbrăcat frumos şi m-am bărbierit pe ziua de azi şi am poftit şi eu la nuntă!"*. S-a întors către Turculeț, râzând. Amândoi s-au aruncat pe cai; l-au suit de aripi şi pe Ştefan beizade între ei, pe alt cal, şi au dat năvală pe poartă" (Sadoveanu RPI, II, 950–951).

În compoziția romanului lui Mateiu Caragiale *Craii de Curtea-Veche* – complicată din punctul de vedere al perspectivei narative şi al identificării naratorului pentru fiecare capitol – monologul propriu-zis, formă perimată pentru proza secolului nostru, îşi găseşte neaşteptat locul. Întregul capitol intitulat *Spovedanii* reia o tehnică specifică povestirii secolului al XVIII-lea şi întrebuințată mult în proza noastră din secolul al XIX-lea: un

personaj îşi istoriseşte viaţa, în stil direct, sub forma unui monolog adresat unui interlocutor prezent. Avem a face cu forma cea mai puţin contestabilă de monolog propriu-zis, întinsă pe spaţiul unui întreg capitol şi combinată cu alte artificii, caracteristice tot povestirii altui secol, amintind de vechea introducere – invocaţie adresată fie unui personaj, fie direct cititorului. Asistăm astfel, la inserarea unei naraţiuni monologate la persoana I într-o naraţie-cadru redactată de asemenea la persoana I, schemă clară a „povestirii cu cadru”:

„*Îl pândeam* discret, ştiind că în asemenea clipe uşurare se află în destăinuire, simţeam că aşa ceva nu era departe. Şi *nu mă înşelam*: îndată ce se reculese puţin, cu glas şovăitor, **el începu**:

– **Îţi** *sunt dator* o lămurire, **amicul meu**. *Nu ştiu* cum ţi s-a părut că până acum nu **ţi**-am spus cine *sunt*, dar, **te** rog, iartă-*mă*, nu a fost într-adins. De dragul **dumitale** care *mi*-**ai arătat** atâta prietenie, *am voit*, din capul locului, să-*mi calc* hotărârea de a rămâne „incognito” timpul cât *voi fi silit să zăbovesc* pe aici şi dacă nu *am făcut*-o încă, e numai fiindcă a lipsit prilejul. *Aveam* de povestit atâtea altele! Cu **dumneata** *mi-a plăcut să retrăiesc* treizeci de ani de călătorii, tot cu **dumneata**, dacă nu te plictiseşte, *îmi voi retrăi astăseară copilăria şi întâia tinereţe.*

Pentru aceasta *ne vom întoarce* în Bucureşti, deoarece de felul *meu sunt* bucureştean; lumina zilei *am văzut*-o pe Podul-de-pământ, în casele părinteşti din faţa Viişoarei. De viţă *sunt* însă străin, – **şi aici, întremându-se deodată, glasul i se polei parcă de trufie**.

... *sunt* grec, urmă el, şi nobil, mediteranean; [...]

... Dar de ce-or fi închis peste tot, să fie aşa târziu? **Şi privind cerul scânteietor de noiembrie**: Da, e foarte târziu; vânătorul cu arme de aur, Orion, apune de frica Scorpiei ce se caţără pe pragul Răsăritului. Zorile sunt însă departe, e vreme *să ne suim la mine să mai bem*” (Mateiu Caragiale, CCV, 135–136; 162).

Între ultimele două fraze şi prima parte a fragmentului reprodus, se întinde pe câteva zeci de pagini povestea vieţii lui Pantazi, cel mai întins monolog din proza interbelică, rar întreruptă de semnele specifice funcţiilor fatică şi conativă ale limbajului, concretizate aici în puţinele intervenţii ale naratorului-interlocutor, care readuc din când în când povestirea la cadrul ei iniţial. Întreg romanul lui Mateiu Caragiale este construit din intervenţii narative succesive, aparţinând când autorului, când vreunui personaj; chiar Pantazi mai figurează ca narator în cadrul istoriei primare, dar niciodată aceste naraţii intercalate (de multe ori, ca şi mai sus, îndeplinind în text funcţia unor analepse tulburând secvenţa temporală normală) nu sunt redate în monolog adresat, ci sub forma unuia sau altuia dintre procedeele de „opacizare” a perspectivei şi de disimulare a „vocii” reale. Unul dintre capitolele precedente, *Cele trei hagialâcuri*, uzase, de exemplu, de tehnica „repovestirii” unei istorii auzite, călătoria imaginară a lui Pantazi fiind redată în parte în SIL şi, în orice caz, cu timpurile şi modurile verbale transpuse către valorile ireale şi ipotetice ale perspectivei temporale.

Chiar dacă asemenea exemple există, în perioada pe care o analizăm, în proza românească, monologul nu poate fi, totuşi, considerat o formă proprie naraţiei moderne; prea discursiv şi prea direct pentru concentrarea şi „filtrarea” prin prisma autorului, presupuse de compoziţia romanului sau a nuvelei din secolul XX, monologul adresat unui interlocutor concurează cel mai adesea cu monologul interior. La Camil Petrescu, el este totuşi utilizat mai mult decât la alţi scriitori din perioada interbelică: e comparabil ca dimensiuni cu fragmentul amintit din Mateiu Caragiale amplul monolog-lecţie de istorie a filozofiei din romanul *Ultima*

noapte de dragoste... (UN, 79–89), intermitent întrerupt de câte o replică a interlocutoarei. Autorul nu renunţă la acest procedeu nici în ultimul său roman, *Un om între oameni*, unde situaţiile sunt tematic mai apte pentru exprimarea personajelor prin monolog. Totuşi forma tradiţională, introdusă prin verb *dicendi*, se evită chiar în astfel de cazuri, monologul apare în text în mod neaşteptat, iar verbul de tip *dicendi* intervine abia la sfârşit, când confuzia posibilă s-a epuizat, clarificând modalitatea de reproducere în care fusese redactat fragmentul, dar evitând introducerea tradiţională a discursului în text:

> „*Ocoli întrebarea şi făcu să biruie tăişul liniştit al inteligenţei.*
>
> – Va fi cu totul altceva acum. Nu vom mai repeta greşelile de atunci. Acum trei ani a fost un complot fără adevărate rădăcini în popor, un complot al câtorva mici boieri şi târgoveţi domici să ridice starea norodului; a fost setea de dreptate a omului fără seamăn, care era Dumitru Filipescu. Voiam să acordăm poporului libertatea, o constituţie, cum s-ar zice, octroiată.
>
> [...] Revoluţia se va face, ca să zic aşa, singură, pe linia dezvoltării istorice. Noi numai o vom îndrepta spre ţelurile ei fireşti şi vom veghea să nu cotească silit din mersul ei secular.
>
> *A tăcut*, şi cei doi tac şi ei; parcă le e teamă să tulbure liniştea care s-a lăsat în odaia asta cu cimitirul ei de date de pe oglindă" (Camil Petrescu, *Un om*, I, 342).

La Camil Petrescu monologul se apropie – deliberat – în acest roman de ceea ce fusese funcţia sa predilectă în secolul precedent: retorismul. Unele dintre discursurile, directe sau „voalate" ale lui Bălcescu sunt redate sub forma unor intervenţii monologate, fără interlocutor întotdeauna precizat, dar marcate de verb *dicendi* (*Un om*, I, 528). Alte exemple de monolog adresat[17], uneori discursiv, există la: Sadoveanu, (RPI, I, 98–99, 99–103; RPI, II, 691, 710–712); Rebreanu (R, 75, 77–78, 102–105, 244) etc.

Inaptitudinea monologului în forma sa clasică de a se încadra în proza modernă este vizibilă şi din exemplele amintite până acum: monologul tinde către permanente „derogări" de la funcţia sa tradiţională, aceea de adresare către un interlocutor prezent. El se dezvoltă fie în ample expuneri narative – ca la Mateiu Caragiale – fie în dialog, prin marcarea tot mai accentuată a prezenţei interlocutorului – ca la Sadoveanu –, fie într-un retorism romantic ori demagogic evocator de atmosferă – ca la Camil Petrescu în romanul *Un om între oameni* sau la Liviu Rebreanu în *Răscoala*.

Mai proprie perioadei moderne şi tendinţei către oralitate ni se pare maniera lui Sadoveanu de a *utiliza* monologul, dar de *a-l face să evolueze* treptat, în cursul unei scene, către formule dialogate dintre cele mai complicate. Un exemplu de acest tip există în expunerea de mai sus, întrerupere a unei adresări sub forma povestirii monologate printr-o scurtă intervenţie a interlocutorului. Tot la Sadoveanu apar şi forme mai complexe de monolog rezolvat în dialog, forme în care nici unul dintre cele două tipuri compoziţionale nu figurează în realizarea tradiţională: monologul nu se menţine continuu, ci apare puţin la începutul scenei, pentru a se transforma apoi în dialog, iar acesta din urmă nu e simplu, ci ia forma unui „dialog în dialog" sau „dialog cu cadru". O asemenea construcţie, menită să înlăture expunerile narative largi ale personajelor povestirii clasice (de care Mateiu Caragiale se folosise în manieră stilistică arhaizantă), există în ultimul volum al romanului *Fraţii Jderi*. Formula a fost rar utilizată în proza modernă într-un text de dimensiuni atât de largi: în dialogul-cadru dintre două personaje, una dintre replici – la început limitată la relatarea-monolog – reproduce de la un punct un alt dialog, care s-a

desfăşurat în alt moment al istoriei narate şi care constituie o analepsă pentru textul în care apare[18]. Dialogul interesează, astfel, ca formă de evitare a unei maniere compoziţionale clasice, improprie pentru unele construcţii în proza perioadei interbelice:

„Cuvioşia-sa părintele Stratonic s-a dus la chilia care-i era orânduită, şi Jder a fost şi el îndată după dânsul.

Monahul îşi scosese din desagă ceaslovul. Când a văzut pe Jder intrând, a pus bucoavna deoparte. [...]

I – dialogul-cadru

– L-ai întâlnit, părinte ?

replica monolog

– L-am întâlnit. Am făcut întocmai cum mi-ai poruncit şi m-ai povăţuit domnia-ta. M-am dus ca un sărman monah pribeag, cerşind merinde de drum. Ocoleam casele turcilor; mă opream la fraţii mei creştini. Am stat în preajma porţii, la casa unde ştiam că-şi are gazda jupân Mihu. Când am văzut pe Grigorie Gogolea ieşind, m-am luat de departe după el. Când se oprea el, mă opream şi eu. Însă nu mă apropiam de dânsul; nici nu m-arătam că l-aş cunoaşte. Dacă bagă el de samă, atunci să vie el la mine; să vorbească şi să aflu tot ce poftesc a afla. Am umblat aşa cât au fost case; pe urmă, la un medean, am stat şi m-am uitat cum curge Dunărea. Curgea lin şi se aflau în şchelă corăbii turceşti. Au trecut prin medean călăreţi păgâni; m-am plecat până la pământ şi ei nu s-au uitat la mine; iar eu nu-l prăpădeam din coada ochiului pe acel căpitan Grigorie. După ce au trecut călăreţii, m-am dus de-a dreptul la o hudiţă. Am văzut o cişmea care curgea într-o cupă de piatră. Căpitanul Grigorie părea însetat şi m-am dus şi eu lângă el, aşteptând rând.

Zice el:

II – dialogul introdus

– Sărut mâna, cuvioase părinte, văd că umbli după milostenie.

– Mă cunoşti ? *îl întreb eu*.

– Nu – *zice Gogolea* – dar creştinul îşi cunoaşte datoria sa faţă de un cuvios monah pribeag. Nu te-am mai văzut prin acest târg.

– Nu m-ai văzut, căci am venit acum şi nu stau mult.

– Ai treabă cu cineva ?

– Am treabă cu cineva; caut pe un slujitor aşa cum ai fi domnia-ta. Dar nu cred să-l găsesc.

– Ce slujitor ?

– Un slujitor domnesc; nu mi-i îngăduit să spun cum îl cheamă. [...]

Mă ispiteşte Gogolea:

– Poţi să-mi spui numele stăpânului care te trimite ?

– N-oi putea.

–Nici unde se află nu-mi poţi spune?

– Nici unde se află. [...]

– Apoi, cuvioase părinte, *se întoarce Gogolea*, acel slujitor sunt eu. [...] Cum m-ai găsit ?

I-am răspuns:

– Am căutat şi am aflat, căpitane Grigorie.

– Mă gândesc – *zice el* – că aşa-i voia lui Dumnezeu. Cum ai intrat în cetate, cum m-ai găsit.

– Ba am mai cotit, ca un orb ce mă aflu; dar Dumnezeu m-a călăuzit; te-am găsit şi te-am cunoscut. De găsit a fost mai greu; căci de cunoscut mi-a fost uşor să cunosc asemenea bărbat cu asemenea mustăţi şi cu chica împletită.

– Aşa vrea Dumnezeu şi aşa mi-i rânduit, părinte, oftează el. Parcă te-aş cunoaşte, dar cred că nu te-am văzut niciodată. Aşa mi-i rânduit ş-am să fac cum mi-i rânduit. Să-i spui stăpânului nostru ce-ţi spun eu.

III revenirea la dialogul-cadru

Jder s-a aşezat mai bine în locul său, lângă vatra caldă, şi-a sprijinit de un genunchi cotul, iar bărbia şi-a rezemat-o în pumn. Cuviosul Stratonic s-a oprit, privindu-l cu căutătura-i înţeleaptă.

– Spune, părinte Stratonic.

Monahul şi-a coborât glasul:

IV dialogul introdus

– Să-i spui stăpânului nostru aşa: [...] Dacă stăpânul nostru chibzuieşte bine cum să facă, apoi eu şi cu moş Ilia vom putea trece sub mâna sa cu boierii despre care am vorbit.

V – ultima revenire la dialogul-cadru

– Am venit numai într-o fugă – **a încheiat istorisirea sa părintele Stratonic**: am schimbat trei cai, la poştele pe care mi le-ai orânduit domnia-ta.

– Am înţeles, cuvioase părinte, a spus Jder. Acuma după ce ai spus toate câte ai avut de spus, ospătează şi te hodineşte. [...]" (Sadoveanu, RPI, I, 938–942).

Un astfel de fragment este ilustrativ nu numai pentru maniera reproductivă neobişnuită pe care o introduce, ci şi pentru câteva particularităţi evidente în succesiunea de replici.

Hieratismul dialogului, atât al cadrului, cât şi al celui introdus, provine nu numai din utilizarea unor şabloane ale limbii vechi sau ale unor exprimări arhaic-religioase stilizate, ci şi din reluarea parţială a replicii precedente în replica următoare. Procedeul fusese utilizat în dialog de Creangă şi i se identificau, la personajele *Poveştilor* şi *Amintirilor*, valori care veneau în sprijinul oralităţii stilului. Altul este, însă, sensul reluării într-un text ca acesta din Sadoveanu: pe de o parte, scriitorul realizează prin intermediul dialogului o imobilitate hieratică a personajelor, decurgând din replicile pe care acestea le rostesc; pe de altă parte, se produce o rarefiere a ritmului istoriei narate în dialogul introdus, o dilatare a povestirii incluse, ceea ce actualizează analepsa. Revenirile repetate la dialogul-cadru, chiar dacă sunt reduse ca dimensiuni, au aceeaşi funcţie de a distanţa între ele replici „cu sens", diferenţiindu-le în cuprinsul dialogului de cele pur mimetice, căci personajele aflate în dialog se pândesc şi se măsoară unul pe altul înainte de a aborda esenţialul comunicării propriu-zise:

– *Nu te-am mai văzut* prin acest târg.
– *Nu m-ai văzut*, căci [...]
– *Ai treabă cu cineva* ?
– *Am treabă cu cineva*; caut [...]
– *Ce slujitor* ?
– *Un slujitor* domnesc; nu mi-i îngăduit [...]
– *Poţi să-mi* spui numele stăpânului care te trimite ?
– *N-oi putea*.
– *Nici unde se află* nu-mi poţi spune ?
– *Nici unde se află* ... ş.a.

Şi funcţia fatică a limbajului, prezentă mai ales în dialogul dramatic, este bine reprezentată; atenţia cititorului e mereu readusă de la naraţia în analepsă a personajului Stratonic şi îndreptată către dialogul-cadru dintre el şi Ionuţ Jder, care trebuie să rămână mereu prezent, ca plan al actualităţii narative. Aceasta este funcţia unor mărci ca: *Zice el; Mă ispiteşte Golgolea; se întoarce Gogolea; I-am răspuns; Zice el* şi, în sfârşit, *a încheiat istorisirea sa părintele Stratonic*.

Dată fiind absența aproape totală a adresării monologate în formele și cu funcțiile sale tradiționale, nu surprinde faptul că lipsesc complet, în proza interbelică, și realizările mai vechi ale procedeului: formele de monolog (în planul autorului) adresat declarat către cititor, modalitate retorică frecventă în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, care – depășind planul personajelor – nu-și mai găsește locul într-un text narativ unde invocația către cititor din opera „moraliștilor” nu mai funcționează ca procedeu de marcare a relației autor-lector.

3.3. Monologul interior: raporturile sale cu monologul și cu dialogul

Unitate compozițională realizabilă tot sub forma stilului direct, monologul interior reprezintă o varietate care se dovedește a fi, în toate literaturile, formă predilectă a prozei. Spre deosebire de monologul adresat, monologul interior nu are un interlocutor determinat și nu poate fi considerat extensie a unei replici într-un dialog, întrucât nu i se presupune un răspuns. Datorită funcției sale diferite de aceea a monologului propriu-zis, monologul interior, formă narativă identificată și definită târziu în istoria stilisticii, este considerat tipul de enunț cel mai apropiat de gândirea intimă, neadresat unui interlocutor prezent în contextul narativ[19].

Există anumite apropieri funcționale între tehnicile monologului interior și cele ale stilului indirect liber „reflexiv” (v. *supra*, **2.2.** și **2.3.**). Aceste două modalități sunt diferențiate, însă, formal: monologul interior se limitează la stilul direct și conține persoana verbală sau pronominală (I, a II-a și a III-a) specifică acestui stil, în funcție de contextul tematic în care apare (memoralistic sau de relatare „obiectivă”), în timp ce SIL transpune orice persoană către persoana a III-a.

Încă din secolul al XIX-lea, funcția monologului interior se lărgește într-un anume sens, acesta ajungând să suplinească fragmente narative referitoare la evenimente deja petrecute sau doar prefigurate, reducându-și astfel din valoarea retorică; din punctul de vedere al funcției, procedeul se dovedește mai puțin specific prozei analitice și mai mult utilizat în contexte de tranziție între stilul indirect al autorului și replicile propriu-zise în stil direct.

Monologul interior cu verb *dicendi* poate introduce în text o opoziție de persoană (III/I) atunci când se referă la protagonist, căruia îi aparține. Aceasta fusese forma cea mai simplă de MI, prima înregistrată în narația din secolul al XIX-lea. În perioada modernă, ea este continuată mai ales de L. Rebreanu, în *Pădurea spânzuraților*, și de M. Sebastian, în *Accidentul*; verbul *dicendi* sau un substituit funcțional al acestuia stau la persoana a III-a, restul replicii monologate la persoana I:

> „*Ce ridicol am fost cu concepția de viață!* **se gândi** apoi deodată. *Cum nu mi-am dat seama că o formulă neroadă nu poate ține piept vieții niciodată?*” (Rebreanu, PS, 80);
>
> „[...] era serviciul de ras al lui Grig. «*Trebuie să-l ascund*», **își spuse**, gândindu-se că celălalt, la întoarcere, ar putea să intre în baie și să găsească acolo un obiect atât de indiscret” (Sebastian, A, 27).

În proza de tip memoralistic, în care și textul-cadru este redactat la persoana I, această opoziție nu mai apare, iar în absența verbului *dicendi* MI nu mai este la fel de clar identificabil. Și această formă e specifică mai ales primilor prozatori moderni. Excepția, în secolul XX, o constituie Camil Petrescu cu *Ultima noapte de dragoste*... și

Anton Holban, cu romanul său postum, *Jocurile Daniei*. Explicabil prin subiectivitatea stilului lui Camil Petrescu, accentuată de relatarea întregului roman într-un cadru de persoana I, monologul interior este singura formă de reproducere subiectivă utilizată:

> „**Mă lungisem** pe un divan lung şi cu palmele lipite de obraji, **aşteptam**, cu neliniştea şi teama cretinilor, care, incapabili să mai judece, cu ochii speriaţi, se chircesc şi aşteaptă... *Cum a putut să facă asta? Meritam trivialitatea acestui procedeu care mă murdărea de prisos... când fusesem atât de loial*?" (Camil Petrescu, UN, 135).

Persoana I, atunci când situaţia contextuală o permite, constituie un indiciu în favoarea interpretării modalităţii de relatare ca monolog interior:

> „Apoi izbucniră amândoi în râs. [...] «*Unde mergem? Când o să ajungem?*» E mulţumit că nu ştie!" (Sebastian, A, 166).

Într-o formulă apropiată se înscrie maniera de tranziţie utilizată de Anton Holban în *Jocurile Daniei*. Naraţiunea memoralistică la persoana I a romanului nu permite, la fel ca şi în *Ultima noapte de dragoste...*, clasicele treceri de persoană de la a III-a la I. Trecerea se produce, deci, de la relatarea în stil indirect la MI propriu-zis, în stil direct, şi apoi la MI în indirect liber. Tranziţia este treptată, iar forma de relatare nu se conturează întotdeauna cu deosebită claritate, ca în citatul următor; dacă adăugăm şi faptul că se intercalează replici în stil direct ale altor personaje decât autorul – protagonist, observăm în ce măsură monologul interior reprezintă o formulă schimbată, la autorii analişti ai secolului nostru, faţă de realizările normale ale procedeului, legate de reproducerea directă şi de introducerea de tip *dicendi*.

> „O aşteptam fără încetare în tot timpul absenţei ei. După câteva zile, când făcusem socoteala că trebuie să-mi scrie, m-am dus fără nici o bănuială, surâzător de succesul meu sigur, la cutia de scrisori. Apoi la factorul următor şi la al treilea. Am început **să-mi dau singur explicaţii**: *poate că numărasem eu greşit. Să cerem informaţii. Din prima zi nu-mi scrie. Sunt prea pretenţios. Poate că nu mi-a reţinut bine adresa. Sau s-a pierdut scrisoarea... Sau...* Nu înţelegeam. *Plecase cu o nespusă părere de rău. N-avea nici o curiozitate*? Florile pe care mi le lăsase ca o mângâiere nu se uscaseră încă de tot, şi eu eram neliniştit, căutând să pricep, uneori indignat. Mady a spus: «Aşa e ea!» *Cum aşa? Adică este inutil să aştept un semn? În fiecare zi, inutil? Voi vedea factorul venind, şi nu-i voi ieşi în întâmpinare? Grămezi de zile.* **Ce făcea ea în momentul acela, când eu mă plimbam sub ploaie, în frig, prea zăpăcit pentru ca să-mi fi încheiat toţi nasturii de la palton? La un teatru? La un ceai? Invitată? În orice caz, nu chinuindu-se singură...**" (Holban, JD, 33–34).

Fragmentul este ilustrativ pentru alternarea modalităţilor reproductive în spaţiul textului memoralistic. Cadrul relatării indirecte lasă treptat locul monologului interior. Trecerea se face subtil, căci diferenţele normale (schimbarea de persoană) nu pot avea loc: tot textul este redactat la persoana I. Dar după primele fraze, redate într-o aparent liniştită succesiune în stil indirect, cu compliniri şi subordonări explicative („O aşteptam fără încetare... După câteva zile, când făcusem socoteala că trebuie să-mi scrie, m-am dus fără de nici o bănuială, surâzător de succesul meu sigur, la cutia de scrisori"), în text este introdus – aproape nemarcat – monologul interior şi, odată cu el, stilul indirect liber şi

apoi cel direct („să-mi dau singur explicații: poate că numărasem eu greşit... Poate că nu mi-a reținut bine adresa. Sau s-a pierdut scrisoarea... Plecase cu o nespusă părere de rău. N-avea nici o curiozitate?"). Se poate observa că schimbarea modalității de reproducere se face nu numai de la SI la MI, ci chiar în cadrul monologului interior, de la formele simple şi tradiționale în SD la cele în SIL.

Întreg romanul lui Holban pendulează, prin variate procedee compoziționale de care nu ne ocupăm aici, – între stările de certitudine – repede dezmițită – şi incertitudinea care se instalează ca permanență a acestei narații prin excelență subiectivă. Fragmentul de mai sus nu face nici el excepție; amalgamul stilistic este completat de dialogul nemarcat în ambele sale replici, dialog care se înscrie de asemenea în amintita alternanță dintre componentele stilistice ale certitudinii şi cele ale incertitudinii. Dialogul are o singură replică marcată („Mady a spus: «Aşa e ea!»"), în timp ce răspunsul, a cărui calitate de replică în succesiune trebuie doar presupusă de lector, apare ca o continuare a monologului interior precedent („Cum aşa? Adică este inutil să aştept un semn? În fiecare zi, inutil? Voi vedea factorul venind, şi nu-i voi ieşi în întâmpinare?"). „Replica" alcătuită din fraze în lanț este semnificativă şi prin apariția altui tip de intonație: accentuarea incertitudinii provocate de absența iubitei este însoțită de o intonație interogativă. Iar dialogul continuă în afara replicii inițiale, reale, care l-a provocat («Aşa e ea!»/Cum aşa?"), sub forma autodialogului cu care se încheie pasajul: „Ce făcea ea... *Invitată? În orice caz, nu chinuindu-se singură".*

Gradația ascendentă în analiza psihologică de mai sus este însoțită de câteva elemente auxiliare: timpurile verbale se schimbă din imperfect şi perfect compus în prezent şi viitor, odată cu substituirea cadrului narativ prin monolog interior: construcția frazei se modifică simultan cu accelerarea ritmului, de la excesul de compliniri, determinări şi subordonări din partea inițială ajungându-se la construcții eliptice de predicat (*Şi nici un semn*) sau chiar la notații discontinue, în care doar termenul esențial al comunicării mai este prezent (*La un teatru? La un ceai? Invitată*?).

Dar ceea ce ni se pare mai interesant şi simptomatic pentru întreaga proză dintre cele două războaie este faptul că monologul interior, chiar atunci când apare inițial într-o formă tradițională, nu mai poate domina suprafețe ample ale textului, ca în literatura europeană a secolului precedent, ci se rezolvă aproape spontan într-un amalgam stilistic cu alte modalități narative, dintre care cea mai frecventă este dialogul. Nu un dialog real, care să ateste eventuale tendințe spre oralitate ale scriitorilor, ci forme mai complicate de dialog fictiv, de autodialog sau de dialog cu o singură replică marcată în SD şi cu cealaltă redată în orice altă modalitate, de preferință în indirect liber. Este şi aceasta o tehnică de complicare a planurilor narative, subtilă şi specifică nu pentru mulți autori. Alături de Anton Holban, în literatura interbelică doar Hortensia Papadat-Bengescu şi Camil Petrescu mai utilizează procedee asemănătoare. Iar la Holban, de exemplu, fragmente de text atât de complicat construite nu sunt foarte frecvente, scriitorul având permanent resursa de a se întoarce la simpla narație în stil indirect, care calmează ritmul narativ până la apariția următoarei tensiuni psihologice.

Lărgirea funcțiilor MI în proza modernă şi în cea contemporană coincide cu o schimbare gramaticală: MI nu se mai limitează la persoana I, distanțându-se astfel de monologul propriu-zis, ci poate fi redactat fie la persoana a III-a, fie chiar la persoana a II-a, într-o formă de adresare fictivă sau de autoadresare. În acest mod, funcția de bază a MI, dezvăluirea unor caracteristici interioare ale personajului, este completată cu

relatarea, tot prin prisma viziunii personajelor, a unor fenomene exterioare. Relatarea corespunde mai ales MI formulat la persoana a III-a şi este utilizată de Sadoveanu, de exemplu, sub formă de dialog trucat, nemarcat ca suită de replici:

> „Şi-au îndemnat caii spre paraclis. Lespedea ce adăpostise pe Iurg era prăvălită, gropniţa deschisă, ca să i se prade cneazului mort podoabele.
>
> *Nici mormintele nu rămân morminte. Crudă întristare, căci nu-i muritor care să fie apărat de asemenea umilinţă.*
>
> **Totuşi** *sunt bărbaţi care pot sta deasupra vieţii şi a morţii, păstrându-şi cumpăna inimii în urgii, pentru că au de îndeplinit pe pământ, în timpul lor scurt, o datorie.* **Aşa**, *patruzeci şi opt de ani măritul Ştefan-voievod a stat cu sabia apărător al moşiei şi al norodului său.* [...] *Acea pildă a urmat-o Ion-vodă şi s-a pus şi măria-sa Ion jertfă. Cât sunt încă duşmani, trebuie* **să le stăm împotrivă**, *până la acel ceas când va veni dreapta izbăvire. Vor cădea vitejii cei juruiţi? – se vor scula mişeii până la cel din urmă, cât frunzele şi cât năsipul, pentru slobozenia lor şi pentru dreptate.*
>
> – Aşa că să ne avem sus inimile, dragă frate, şi să ne urmăm calea" (Sadoveanu, RPI, II, 210–211).

Schimbarea tipului de reproducere către SD propriu-zis este marcată abia în finalul fragmentului, dar intenţia dialogării apăruse în text odată cu cea de a doua frază a monologului, marcând o posibilă – dar incertă – schimbare a personajului căruia îi sunt atribuite gândurile reproduse.

Aminteam mai sus că, între romanele lui Camil Petrescu, monologul interior este o formă compoziţională frecventă mai ales în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. Pentru vivacitatea compoziţională a prozei lui Camil Petrescu dintre cele două războaie, monologul interior – ca formă de subiectivizare şi de autoanaliză a personajelor – reprezintă, totuşi un procedeu perimat. În această situaţie, primul roman al scriitorului conţine variate procedee prin care naraţia de tip „memoralistic" a protagonistului înglobează fragmentele monologate. Un asemenea procedeu era, de exemplu, înlocuirea monologului interior cu stilul indirect liber „reflexiv" (v. *supra*, **2.2.**); alteori, tranziţiile între relatarea indirectă (la persoana I) şi monologul interior (la aceeaşi persoană) rămân în mod deliberat neclarificate, amestecul de stiluri neputând fi diferenţiat cu precizie. Însă cea mai ingenioasă manieră de introducere a unui amplu fragment monologat o constituie în *Ultima noapte de dragoste...*, situarea discontinuă a monologului interior în spaţiul unui întins dialog. Scena astfel construită nu are – credem – corespondent în nici o altă operă din perioada interbelică: dialogul dintre două personaje (protagonistul-narator şi un interlocutor) este permanent situat în paralelă cu monologul interior al aceluiaşi protagonist, pe care îl întrerupe şi de care este alternativ întrerupt. Scena cuprinde pagini întregi din roman; ne limităm la o reproducere fragmentară:

> „– Ei, atunci trebuie să-l cunoşti... Stai că-ţi spun numele acum, aşa, Grigoriade mi-a spus că-l cheamă?
>
> Cred că n-am mai avut o picătură de sânge în obraz. Parcă tot sufletul îmi plecase spre capătul lumii. Colonelul n-a observat pentru că eram în întuneric. L-am văzut trăgând din ţigare, în para roşiatică, aşa *ca şi când în clipa asta nu se întâmplase una dintre cele mai mari catastrofe cu putinţă...* Am întârziat răspunsul, căci nu puteam scoate o vorbă. Şi pe urmă ca un animal sfârşit:

– Un domn tânăr? de vreo treizeci de ani? nu?

– Da... cam aşa.

Şi lipsit de respirație, clătinându-mi-se tot sufletul.

– Cu ochii mari, mustață mică, neagră?

– E, ăla e... Îmi închipuiam eu că-l cunoşti.

Da... era amantul nevestei mele. **Mi-am spus** că dacă nu voi avea calmul desăvârşit, nu voi putea afla nimic din ceea ce mă înnebunea să aflu, nici un amănunt nou, care să-mi dea satisfacția monstruoasă a certitudinei. Am făcut o sforțare dârză să mă înfrâng şi, cu o notă mai sus, poate, mi-am cântat totuşi rolul.

– Îl cunosc... Nu e ziarist propriu-zis. E un fel de cronicar monden... Dar are legături frumoase. Ce caută la Câmpulung? Colonelul era mereu tihnit şi familiar, *ca şi când n-ar fi observat că în loc de călătorul cu care pornise la drum, avea acum alături un strigoi.*

– Nu ştiu... dar... l-am mai întâlnit şi altă dată.

Am întrebat în continuare, cu buze arse:

– Stă, atunci, toată vara la Câmpulung?

– Nu cred... mi-a spus că n-are pe nimeni (că a luat masa cu mine la restaurant...) dar pare că l-am mai văzut şi altă dată. Vine aşa, câte două-trei zile şi pleacă.

Spune... spune tot, **îmi zicem în gând.** *Dă-mi pe gât tot paharul de otravă până la fund, până la drojdie, îl şi simt în sânge.*

– După câte am mirosit eu... trebuie să fie vreo femeie la mijloc.

Eram singur, în gol, atârnat ca şi când îmi căzuse o scară de subt picioare.

– Da... asta cred şi eu.

– El, şi apasă pe **el**, mi-a spus că mâine, la Consiliul de Coroană e chestie mare...

După socotelile mele, eram la cam vreo treizeci de kilometri de Câmpulung. Pe jos, alergând, îi puteam face în trei ore. I-aş fi găsit pe amândoi în zorii zilei, în pat.

[...]

Dar trebuia neapărat să ştiu amănunte. Trebuia să joc teatru, căci numai tras de limbă, cu abilitate, colonelul îmi va da cifrul care să-mi explice catastrofa. *Cel mai bun lucru e să-l las să spuie tot ce-i trece prin cap şi eu, dintr-o defilare, să rețin ceea ce mă priveşte.*

– A... şi Grigoriade ăla ... e un tacâm...

Bun, bine, totul e să fiu vesel, deci surâd:

– Da... Cum să nu-l ştiu, are o trecere nebună la femei.

– Da' parcă numai la femei se pricepe? În toate... E dat dracului... Uite, la table... De două săptămâni de când e aici, i-a smintit pe toți... le-a luat o mulțime de parale. [...]

Simt un nou fior care mă dizolvă. *«De două săptămâni» e aici? Dar adineauri colonelul vorbea de câteva zile.. Nu cumva ştie ceva?... nu cumva e un soi de complice şi acum l-a luat gura pe dinainte?* **Şi gândul îmi aleargă ca o suveică** în urzeala posibilităților. [...]" (Camil Petrescu, UN, 229–232).

Fragmentul de mai sus cuprinde, din mai multe puncte de vedere, un moment-cheie pentru întreaga narațiune; el rezolvă, într-un anume fel, incertitudinea sentimentală a eroului principal şi – prin locul în care se află plasat în economia romanului – face legătura dintre „ultima noapte de dragoste" şi „întâia noapte de război".

În acest punct al descrierii tendințelor prozei din secolul XX, procedeele utilizate de Camil Petrescu, într-un fragment complex ca acesta, ne interesează în mod deosebit. Fluxul continuu şi nealterat de multe variații narative al expunerii memoralistice din acest

roman este, de astă dată, supus unei „dedublări" de personalitate (marcată mereu prin persoana I), care rezultă din paralelismul planurilor dialogului şi monologului interior.

Cele două planuri evoluează independent, păstrând un singur punct comun: una dintre replici şi fragmentele monologate neadresate aparţin aceluiaşi personaj, locotenentul Gheorghidiu. Între replică şi monolog se produce, însă, dedublarea de personalitate, căci eroul intenţionează să extragă din dialog – şi le dezvoltă în părţile monologate – doar anumite aspecte ale informaţiei obţinute. Se produce, astfel, începând de la un moment dat, o diversificare a celor două planuri: de unde, în partea iniţială a textului, monologul acompaniază cu comentarii personale informaţia primită prin replica interlocutorului („E, acela e... îmi închipuiam eu că-l cunoşti. // *Da... era amantul nevestei mele*"), pe măsură ce se înaintează în dialog, monologul se îndepărtează de acesta, căci rămâne la detalierea nefericirilor sentimentale, în timp ce dialogul evoluează spre descrierea situaţiei de război („El [...] mi-a spus că mâine, la Consiliul de Coroană, e chestie mare... // *După socotelile mele, eram la cam vreo treizeci de kilometri de Câmpulung. Pe jos, alergând, îi puteam face în trei ore. I-aş fi găsit pe amândoi, în zorii zilei, în pat*"). Finalul fragmentului apropie, însă, din nou cele două planuri, căci dialogul este atras din nou către subiectul esenţial. Se realizează astfel, într-o primă formă la Camil Petrescu, o „situaţie" narativă pe care scriitorul o cultivă mult în celălalt roman al său din perioada interbelică, *Patul lui Procust*: perspectiva narativă nu mai este unitară. Protagonistul participă, în *acelaşi* moment, la două desfăşurări narative *diverse*, una aparentă – a dialogului, cealaltă interioară – a monologului; iar perspectivele narative sunt diferite, uneori chiar divergente, căci aceeaşi informaţie poate fi „neutră" pentru dialog şi încărcată de semnificaţii ascunse, detaliate explicit, pentru monolog. Monologul preia în acest fel funcţia unui comentariu „ca din exterior" al dialogului, dar ciudăţenia situaţiei narative provine din elementul comun pe care l-am amintit la început: replica „neutră" şi comentariul „angajat" aparţin *aceluiaşi* personaj şi sunt formal subordonate aceleiaşi *persoane* I. Mai târziu, Camil Petrescu va complica distribuţia planurilor narative, dar anumite trăsături compoziţionale ale romanului său *Patul lui Procust* îşi au sursa în paralelisme de aceeaşi natură, chiar dacă mai puţin elaborate, existente încă în *Ultima noapte de dragoste*...

Procedeu modern, apărut abia în proza secolului nostru, monologul interior neintrodus prin verb *dicendi* şi formulat la persoana a II-a ca adresare fictivă nu depăşeşte funcţia unei replici din stilul direct. Fragmentul de mai jos – extras din acelaşi roman – se apropie întrucâtva de cel precedent, cu deosebirea că se încadrează în planul autorului, nu în dialogul personajelor:

> „Şi ascult cel mai amar cântec de dragoste, de blestem, de păcat, al acestor văi de munte: [...]
>
> O, hai mândro să trecem Oltul
> Să schimbăm vorba şi portul.
>
> *Fată dragă şi zăpăcită, dacă am putea şi noi fugi... şi noi, dacă ne-am putea dezbrăca de tot ce-a fost... Nu vezi că nu mai poate dura aşa?*
>
> O, hai mândro să trecem apa
> Să schimbăm vorba şi fapta.
>
> *Să ne schimbăm felul ... să fugim din larva meschinăriilor, să uităm îndoielile şi furiile şi deznădejdile... să fie ca în ceasul dintâi*". (Camil Petrescu, UN, 225–226).

Monologul interior, deşi formulat la persoana a II-a este doar aparent adresat: un dialog propriu-zis nu există în text, replica este doar gândită, iar interlocutor nu e celălalt personaj prezent în scenă, ci cu totul altul. Acest tip de monolog interior nu are nici măcar funcția aparté-ului din textul dramatic, căci aparté-ul poate cuprinde o autoadresare ori o adresare – nedeclarată ca atare – către un alt personaj absent. Nu trebuie uitat nici faptul că în motivația aparté-ului dramatic are, de asemenea, un rol de jucat publicul spectator din sală.

Forma de exprimare directă, introdusă prin verb *dicendi*, a monologului interior nu caracterizează, cu excepția lui L. Rebreanu sau Camil Petrescu într-un singur roman (*Ultima noapte de dragoste...*), epoca modernă. Scriitorii din secolul XX, ca şi prozatorii cu o compoziție narativă complexă de la sfârşitul secolului al XIX-lea (I. L. Caragiale, B. Delavrancea, D. Zamfirescu), înlocuiesc de obicei monologul interior declarat cu MI „trucat”, nemarcat prin verb, ori cu tipul A („reflexiv”) al stilului indirect liber. Afirmația este valabilă atât pentru proza lui M. Sadoveanu din perioada romanelor de maturitate, cât şi pentru scriitori care nu au în primul rând în vedere o structură compozițională complicată programatic, cum sunt M. Sebastian, ori H. Papadat-Bengescu.

În ceea ce priveşte funcția de introspecție a monologului interior, aceasta este de multe ori suplinită prin introducerea SIL în pasaje de MI, situate fie în planul autorului – sub forma unor aforisme sau generalizări, ca la M. Sadoveanu (RPI, I, 13, 25; RPI, II, 212) –, fie în planul personajelor – ca la H. Papadat-Bengescu (CB, 28–29, 63, 93, 103, 104) şi L. Rebreanu (R, 84, 181).

O funcție deosebită are MI, existent în ambele sale variante, în romanul lui Camil Petrescu *Patul lui Procust,* unde serveşte, alături de alte procedee, la modificarea *perspectivei* asupra narației (v. *infra*, **3.6.**). O astfel de diversificare în construcția textului narativ nu mai apăruse în literatura noastră; ea se realizează în parte prin intermediul MI situat în ambele planuri (autor – personaje), ceea ce facilitează dublarea perspectivei asupra evenimentului relatat, prin crearea unui *paralelism* narativ atât în sfera personajelor, cât şi în sfera autorului-comentator neutru. Rezultă, în afara ambiguității generale a narației, o maximă subiectivizare a acesteia în fragmentele sale constitutive.

Din toate citatele utilizate până acum se observă că MI este încă legat, ca în proza „tradițională”, de relatarea la *prezent*. Secolul XX aduce, totuşi, o schimbare şi din acest punct de vedere. Când e apropiat de SIL sau chiar redat în această formă, monologul interior nu se mai limitează la prezent, timp definitoriu pentru aspectele sale legate de stilul direct, ci se poate extinde la oricare dintre timpurile trecute, cu oarecare predilecție pentru imperfect, timpul frecvent al vorbirii indirecte libere (v. *supra*, exemplul din Anton Holban).

3.4. Acronia: analepse şi prolepse

În secolul al XIX-lea, *acronia*[20] (lipsa de concordanță între *timpul real* al desfăşurării evenimentelor şi *cronologia ideală* a narării lor) constituie unul dintre artificiile cele mai comune şi mai frecvente în construcția unui text narativ. C. Negruzzi, Gh. Asachi, V. Alecsandri ori scriitorii munteni introduseseră în proza românească acest procedeu, preluat din literaturile occidentale şi utilizat în diverse tipuri compozițional-tematice, cum ar fi nuvelele „contemporane” sau cele istorice, scrierile real sau fals memoralistice şi chiar în romanul epistolar al secolului al XIX-lea, *Manoil* de Bolintineanu.

Arbitrarul cronologiei evenimentelor în narație se asociase, încă din secolul precedent, unor structuri narative complexe. În secolul XX, „pervertirea" deliberată a ordinii povestirii clasice reprezintă o reminiscență conservată – sub formă pură – doar la puțini scriitori. De obicei, lipsa de linearitate temporală a narațiunii pe care o presupune acronia constituie doar un element component al unor structuri complexe, bazate pe pluralitatea planurilor narative, pe existența unui cadru sau pe introducerea unei narațiuni rememorate de un personaj ori de autor – erou ocazional.

Dintre toți scriitorii pe care i-am avut în vedere, Sadoveanu utilizează, încă de la începutul secolului, în modul cel mai constant inversiunile temporale de această factură „artificială" și manieristă în narație. Tehnica „rememorării" unor evenimente anterioare, forma cea mai simplă în narația secolului XX, apare la Sadoveanu din primele sale lucrări (mai ales în cele din 1904): *Povestiri* și *Dureri înăbușite*[21]. Falsa rememorare a evenimentelor, introdusă în text sub forma unei „povestiri în povestire", se situează de cele mai multe ori în planul personajelor, dar uneori protagonistul povestirii-cadru poate fi însuși autorul și atunci textul devine artificial „memoralistic". Asemenea „voalări" ale planului principal al narației – trecute – prin punerea lui în paralel cu evenimente posterioare – prezente – au caracterizat, între altele, literatura franceză a sfârșitului de secol XIX, ducând în cele din urmă la o modă literară inaugurată încă de Diderot în secolul precedent, dar pe care a ilustrat-o până la abuz un scriitor ca Maupassant.

Rememorările din planul personajelor sau din acela al autorului, simplu artificiu de scriitor încă nu foarte abil în conducerea narației, sunt frecvente în volumele de început ale lui Sadoveanu; scriitorul nu renunță la această tehnică nici mai târziu, dar o va complica în funcție de noile formule compoziționale pe care le va aborda. Prea puține povestiri din aceste volume sunt relatări neutre în planul autorului. Uneori, artificiul compozițional îl transformă pe acesta în erou principal al evenimentelor narate, care povestește la persoana I o întâmplare anterioară: *Moartea, Un țipăt, Ivanciu Leul, Cei trei, Un manuscris neisprăvit* (în care este utilizată și tehnica romantică a scrisorilor „găsite") sunt astfel construite. Alteori, rememorarea este combinată cu tehnica „povestirii în povestire": în fața unei asistențe din care autorul-personaj face parte, se prezintă o suită de evenimente anterioare, a căror narare se înglobează povestirii-cadru. Dintre povestirile primelor volume, această tehnică mixtă este utilizată în *Cântecul de dragoste, Zâna lacului, Regretul* etc. Schema narativă rămâne întotdeauna aceeași și poate fi rezumativ exemplificată printr-o situație-tip:

> „Într-o seară, bătrânul Costescu **ne povesti** o întâmplare din tinerețe. Moara cea veche, a Zavului, **începu el**, și acum dăinuiește pe iazul întins de la Popricani [...] Așa e *acum*; așa era și *pe vremea când hoinăream* pe meleagurile acelea, – *e mult, tare mult de atunci.*
>
> *Îmi aduc aminte* de o noapte ca-n basme, plină de lumina albă a lunii, o noapte pe care numai tinerețea o vede și pe care numai tinerețea o simte" (Sadoveanu, O.I, 125).

Ca și în cazul simplei rememorări narative, persoana relatării rămâne persoana I, atât în cadru, cât și în povestire, cu deosebirea că este vorba de două persoane I cu referent diferit: prima trimite la autor, cea de a doua la personajul principal al povestirii incluse. În forma cea mai complexă a „povestirii în povestire" – narațiunea cu cadru extinsă ca tehnică la un întreg volum – asistăm la o multiplicare a persoanei I, care se

schimbă în compoziția narativă de la un povestitor la altul, rămânând totodată şi persoana autorului-protagonist în cadru. Acest tip de realizare simplă a *acroniei* în formulă analeptică, în povestiri de mică dimensiune, aminteşte mai mult decât orice variantă a procedeului de narația secolului al XIX-lea[22], unde anticipările şi relatările retrospective constituiau o manieră curentă în alterarea ordinii ideale a evenimentelor.

Inversarea cronologică a planurilor narative este un procedeu curent şi în romanul interbelic. Marcat prin cuplul temporal mai-mult-ca-perfect ori imperfect/perfect sau prezent, specific intervențiilor în relatare, procedeul serveşte mai întâi narării în *planuri paralele*: în succesiunea narativă, unul dintre planuri trece obligatoriu pe primul loc, iar celălalt – uneori concomitent în ordinea reală a evenimentelor – este relatat după acesta, dând naştere unei analepse reduse. Varianta aceasta constituie forma predilectă a acroniei din romanele lui L. Rebreanu *Răscoala* şi *Ion*:

> „În aceeaşi zi, Grigore Iuga **luase** pe Titu Herdelea mai de dimineață să-i arate mai de aproape moşia şi mai cu seamă instalațiile gospodăreşti ce le **avea** concentrate la Ruginoasa, sat nou, numai de vreo treizeci de case, făcute toate de bătrânul Miron şi dăruite oamenilor ca să-i aibă acolo, la îndemână.
>
> *Merseră*, fireşte, pe jos. De la Amara la Ruginoasa e o plimbare de jumătate de ceas [...]
>
> Mai mult decât locurile şi gospodăria, pe tânărul Herdelea îl **interesa** că în sfârşit **avea prilejul** să vorbească în tihnă cu Grigore Iuga. **Nu îndrăznise** şi n-**avusese ocazia** să-l întrebe măcar ce-a făcut la Baloleanu în chestia cu „Universul". **Acum** Grigore *îi spuse* de la sine, printre altele, că Baloleanu *a aruncat* o vorbă şi *a primit* o asigurare că va fi satisfăcut, dar el, Grigore, *nu s-a mulțumit* cu atâta, ci i-*a luat cuvântul de onoare că până se înapoiază* Titu de la țară va fi aranjat tot. **Deocamdată** să nu se gândească totuşi la Capitală şi la jurnale, ci să se simtă bine aici" (Rebreanu, R, 136–137).

Planul „actualității" narative, redat printr-un timp perfect (simplu sau compus) ori prin prezent, este marcat şi prin adverbele actualizatoare în timp şi spațiu (*acum*, *deocamdată* şi *aici*), menite să sublinieze şi ele opoziția cu timpurile „trecutului" narativ, mai-mult-ca-perfectul şi imperfectul.

Acronia poate lua, însă, şi forma propriu-zisă a *întoarcerilor* narative către un plan temporal trecut, pentru explicări sau rememorări care reprezintă accidentări în suita lineară a narațiunii, deci forma analepsei propriu-zise. Astfel este construit, de exemplu, romanul lui Camil Petrescu *Ultima noapte de dragoste*, *întâia noapte de război*. Primele pagini ale romanului aparțin de fapt, într-o cronologie lineară ideală, cărții a doua: tot restul cărții I este o enclavă care cuprinde întâmplări anterioare războiului, introduse în text prin cuplul temporal mai-mult-ca-perfect/imperfect şi încheiate cu momentul relatat în prima scenă a cărții I.

Lunga analepsă pe care o constituie întreaga carte I a romanului ia sfârşit cu scena citată mai sus (v. *supra*, **3.3.**), astfel încât începutul cărții a II-a se situează în continuarea primului capitol al părții I, *La Piatra Craiului, în munte*:

> „În primăvara anului 1916, ca sublocotenent proaspăt, întâia dată concentrat, luasem parte, cu un regiment de infanterie din Capitală, la fortificarea văii Prahovei, între Buşteni şi Predeal" (Camil Petrescu, UN, 5).

Capitolul al II-lea al aceleiaşi părţi inaugurează analepsa:

„*Eram* însurat de doi ani şi jumătate cu o colegă de la Universitate şi *bănuiam* că mă înşeală. [...] *Era* o suferinţă de neînchipuit care se *hrănea* din propria ei substanţă. **Ne luasem** din dragoste, săraci amândoi, după rendez-vous-uri din ce în ce mai dese pe sălile Universităţii şi după lungi plimbări pe jos, prin toate cartierele pavate cu asfalt ale Capitalei, care *erau* şi cele mai singuratece, pe atunci" (Camil Petrescu, UN, 21).

Acronia ia sfârşit după două sute de pagini, odată cu începutul capitolului final al primei cărţi – *Ultima noapte de dragoste*, formând probabil cea mai amplă analepsă din literatura noastră:

„Am mai rămas două săptămâni în Bucureşti, pe urmă am fost concentrat şi asta mi s-a părut o calamitate, dar am aranjat aşa ca ea să petreacă vara la Câmpulung. [...]

Dar ultima scrisoare mă cheamă «negreşit» la Câmpulung pentru sâmbătă, sau cel mai târziu Duminică. Era o impresie tulbure, care mă neliniştea. Încercasem în toate chipurile să obţin o permisie de două zile, fără să izbutesc" (Camil Petrescu, UN, 192–193).

Astfel, una dintre funcţiile esenţiale ale acroniei se materializează în cele câteva fraze, separate în text printr-o jumătate de roman: scena iniţială a cărţii – conflictul de la popota ofiţerilor urmat de refuzul permisiei pentru sublocotenentul Gheorghidiu – apare într-o altă lumină, justificată de incertitudinea sentimentală în care se zbate eroul şi, în sfârşit, clarificată. Din eveniment oarecare, plasat la începutul intrigii, refuzul capătă – în urma analepsei narative – o altă interpretare şi pondere, găsindu-şi locul în ordinea temporală ideală. Procedeul prefigurează tehnicile utilizate de autor în următorul său roman (v. *infra*, **3.6.**).

Suita lineară a naraţiei este întreruptă în acelaşi mod în romanul lui Mihail Sebastian *Accidentul*. Analepsa, de dimensiuni mult mai reduse decât la Camil Petrescu şi situată în planul autorului-narator obiectiv, rezumă o serie de împrejurări şi scene destinate să explice anumite trăsături de caracter ale personajului protagonist, ca şi desfăşurarea ulterioară a acţiunii. Cuplul temporal utilizat este, ca întotdeauna în naraţiile retrospective, mai-mult-ca-perfectul pentru trecut şi imperfectul pentru acţiuni „actuale"

„Multă vreme **nu ştiuse** nimic despre ea, deşi o *saluta* pe stradă, ba de câteva ori **se** şi **întâmplase** să schimbe câteva cuvinte împreună. Îl *irita* doar numele ei mic, acel pretenţios Ann, când Anna ar fi fost un nume atât de liniştit.

Încerca acum, când iubirea lui **devenise** o aşa de ascuţită suferinţă, să regăsească în amintire pe această Anna indiferentă şi pierdută din primele timpuri, să fixeze în mici fapte din trecut apariţia acelei tinere femei, pe care de-abia o *cunoaştea* şi care, pe atunci, *nu-i putea* face nici rău, nici bine" (Sebastian, A, 72).

Tulburarea cronologiei lineare şi substituirea acesteia prin fragmente retrospective este legată, după cum s-a observat, şi de tehnica „povestirii în povestire", atunci când evenimentele recapitulative se situează în planul replicii unui personaj-narator: în suita naraţiei-cadru se introduce brusc un alt timp, anterior, corespunzător timpului real al evenimentelor povestite. Când, însă, se limitează la planul autorului, relatarea retrospectivă introdusă în cadrul narativ linear uzează de aceleaşi valori temporale, dar apropierea de replică nu mai există. Aceasta este tipul de acronie preponderent în romanul lui Mateiu

Caragiale *Craii de Curtea-Veche*; în cadrul narativ al actualităţii se inserează largi fragmente retrospective: viaţa lui Paşadia (CCV, 73–76), istoria Penei Corcoduşa (*ibid.*, 89–91), întreg capitolul călătoriilor imaginare din „Cele trei hagialâcuri" (*ibid.*, 93–130), viaţa lui Pantazi (*ibid.*, 136–162) etc. La rândul lor, aceste fragmente retrospective pot fi întrerupte de o nouă analepsă, romanul lui Mateiu Caragiale apropiindu-se, astfel, cel mai mult – în literatura noastră – de forma clasică a naraţiei „à tiroirs".

Ne limităm la un singur exemplu, ales între numeroasele analepse din care este alcătuită naraţia *Crailor de Curtea-Veche*. În spaţiul unui fragment retrospectiv, care-i constituie cadrul, se introduce o altă relatare retrospectivă, anunţată tradiţional printr-o fază cu valoare anticipatoare, de prolepsă:

> „*Mă voi mărgini dar să mă agăţ de cea mai uimitoare* [ciudăţenie]: *Paşadia trăia cu schimbul două vieţi.*
>
> De dimineaţă până seara el nu se mişca de acasă, nu se ridica de la masa de lucru dintre cărţi şi hârtii, citea, scria fără răgaz. [...] Cum era atunci cu putinţă ca omul de carte şi de Curte care ar fi făcut podoaba zilelor de la Weimar, să se fi învoit a împărtăşi de seara până dimineaţa dezmăţarea unui Pirgu [...]? Îi aţipea estimp oare voinţa, era cumva victima fără răspundere a vreunei sminteli stranii? Eu unul am crezut că da şi mă îndoiesc că o altă tălmăcire să fi părut mai firească oricui ar fi ştiut ce *îngrozitoare clironomie împovăra în privinţa aceasta pe Paşadia*" (Mateiu Caragiale, CCV, 109–110).

În acest cadru, anunţată dinainte, se introduce sub forma unui paragraf izolat istoria explicativă a misterului eroului:

> „**Se împlinise** cam un veac de când cel dintâi cu acest nume, la care **se adăogase** porecla de Măgureanu, după o moşioară de danie domnească, fugind de undeva, de prin părţile turceşti, ca să scape de ispăşirea unui îndoit omor, **se aciuiase** în Valahia şi **ajunsese** armaş mare. O tristă faimă **supravieţuise** omului pătat de sânge ce nu **fusese** văzut râzând niciodată [...] la vlăstarul cel din urmă. În acesta, sufletele celor dinainte ai săi *cuibau* neîmpăcate, licărind în sumbra-i privire, rânjind în zâmbetu-i sinistru, ele-i stânjeniseră înălţarea, îl **împiedicaseră** să spună cu fală, zăticnindu-i minunata cumpănire a însuşirilor şi numai el *ştia* de câte ori fusese nevoit să-şi încordeze împotrivă-le toată stăpânirea de sine, într-o luptă mai istovitoare decât aceea cu vrăjmaşii din afară şi din care nu ieşise biruitor deopotrivă până la sfârşit" (*ibid.*, 110–112).

În povestirea cu cadru limitată la planul autorului-narator, analepsa nu are aici alt rol decât pe acela de a lumina dintr-o altă perspectivă figura unuia dintre eroi, dar clarificarea aceasta nu corespunde cu vreo schimbare de perspectivă sau cu eventuala contrazicere a trăsăturilor de caracter pe care acelaşi erou le are de la începutul până la sfârşitul naraţiei.

Prolepsa este, în proza românească a secolului nostru, ca şi în general în literatura modernă, mult mai puţin frecventă. Suspansul pe care îl presupune anunţarea în avans a unor evenimente ulterior încadrate în fluxul narativ nu este utilizat decât foarte rar şi cu mici distanţe între anticipare şi momentul apariţiei lor propriu-zise în text (v. *supra*, exemplele din *Craii de Curtea-Veche*). Tehnici apropiate de funcţia anticipatoare a prolepsei apar, însă, la Camil Petrescu, în *Patul lui Procust* (v. *infra*, **3.6**), unde intervertirea ordinii temporale se combină cu naraţia dominată de punctele de vedere ale unor personaje diverse.

3.5. Narația cu cadru

Ca formulă compozițională independentă, narațiunea cu cadru nu existase în proza românească din secolul al XIX-lea. Exemple izolate de „povestire în povestire" se întâlneau la mai mulți scriitori (C. Negruzzi, V. Alecsandri, Al. Cantacuzin, D. Bolintineanu), dar formula complexă a povestirii cu cadru – specifică narației orientale, preluată în Renaştere şi modernizată de literatura secolului al XVIII-lea – nu este folosită în proza românească înainte de secolul XX. Chiar apariția sa întârziată este un argument în favoarea interpretării acestui tip compozițional ca formă de manierism, adaptare şi stilizare a unui foarte abstract prototip, în funcție de personalitatea autorului care îl adoptă.

Povestiri cu cadru izolate, în care un erou narează o suită de evenimente trecute, au scris mulți autori din secolul nostru; tehnica „povestirii în povestire" e îmbinată de multe ori, în opera lor, cu istoria rememorată de un erou ori cu narația memoralistică de tipul amintirilor din copilărie sau de călătorie. În această categorie pot fi încadrate multe dintre povestirile scurte ale lui I. Al. Brătescu-Voineşti, I. Al. Bassarabescu, D. D. Pătrăşcanu, Radu Rosetti sau I. Agârbiceanu[23], dar nici unele dintre acestea nu depăşesc, din punct de vedere compozițional, formele narative frecvente în secolul al XIX-lea.

Narațiunea cu cadru în forma sa completă şi tradițională este o tehnică pe care nu o întâlnim decât la M. Sadoveanu. Trei dintre volumele sale pot fi discutate din acest punct de vedere, dar între ele există diferențe sensibile de natură compozițională şi perspectivă narativă: *Crâşma lui Moş Precu* (1904), *Hanu Ancuței* (1928) şi *Divanul persian* (1940). Sadoveanu va modifica diferit, în variate scrieri, prototipul consacrat al narației cu cadru: se poate, astfel, urmări o evoluție de la manieră la inovație, chiar în spațiul în principiu restrâns al unei construcții cu condiții precis impuse de tradiția tipului narativ.

Divanul persian repoveşteşte în variantă modernizată romanul *Sindipa*, narație orientală „à tiroirs" care a circulat în literatura română veche sub forma unei cărți populare de la începutul secolului al XVIII-lea[24]. Schema generală a prototipului fiind conservată îndeaproape, invenția compozițională a lui Sadoveanu nu există în acest roman: viața prințului-filozof este pe rând amenințată şi salvată în urma contradictoriilor povestiri cu „pildă" istorisite de mama vitregă şi contracarate de intervențiile narative ale celor şapte înțelepți ai divanului persian. Suita narațiunilor – destinate să pledeze succesiv pentru acțiune sau aşteptare – este inclusă într-o povestire-cadru, în care se reiau alte câteva motive ale poveştilor orientale: motivul tematic al amenințării cu moartea sub condiția tăcerii, motivul destinului scris în astre, motivul mamei vitrege răuvoitoare, al trădării etc.

Celelalte două volume nu sunt construite după un prototip precis, ci utilizează doar o compoziție frecventă în narația Renaşterii, reprezentând o suită de povestiri cu narator schimbat, într-un cadru bine fixat spațial şi temporal, tehnică pe care se bazează şi construcția *Decameronului*, mult copiată în literatura occidentală europeană.

Crâşma lui Moş Precu, datând din 1904, primul an în care Sadoveanu şi-a publicat povestirile, schițează doar câteva dintre procedeele perfecționate mai târziu: cadrul desfăşurării acțiunii este limitat, dacă nu unic (crâşma, moara şi satul), aceleaşi personaje circulă de la un text la altul (Moş Precu, Mătuşa Anghelina, Zaharia şi iubita lui – Aurica ş.a.), iar volumul cuprinde – alături de povestirile de tip memoralistic situate în planul autorului – narații aparținând personajelor şi relatate în fața unei asistențe; este semnificativ – pentru mai marea apropiere de modelele Renaşterii – faptul că, în acest

volum, povestirile incluse au întotdeauna acelaşi narator, moş Gherasim Solomonarul, care istoriseşte *Claca* şi *Povestea babei cârne*. Povestirile din volum nu sunt independente, ci se leagă între ele, realizând în ansamblu o narație continuă, *introdusă* şi *încheiată* într-un cadru determinat de către autorul-povestitor.

> „**Demult**, *eram un copil*, moş Precu ținea crâşmă între târgul Şoimuz şi între satul Broşteni, drept la jumătate de cale. Satul şi târgul erau aproape, o zvârlitură de băț, şi oamenii găseau crâşma moşului destul de bine aşezată: aproape târgul, aproape satul, tocmai bine pentru afaceri" (Sadoveanu, O. I, 553);
>
> *Şi* **de-atunci** *au trecut ani după ani*. Mormintele celor care au murit nu se mai cunosc, şi o lume nouă se încălzeşte la soarele care *a luminat* **odată** *crâşma lui moş Precu. Amintirile vin risipite, în neorânduială*, cu luminile şi întunericul lor; şi *umbrele vechi* care s-au zbuciumat în jurul copilăriei mele *se arată şi se strecoară tăcute*, – oamenii altădată buni, ori răi veselindu-se şi suferind. *Uitarea i-a troienit pe toți*, şi **acuma** ştiu bine că dintre cei răi nici unul nu era vinovat" (Sadoveanu, O. I, 648–649).

Între aceste două pasaje, care deschid şi încheie volumul, se desfăşoară acțiunea din *Crâşma lui Moş Precu*, construcție simetrică şi condusă după o tehnică retorică aplicată compozițional, prin revenirea la punctul de plecare dinainte de momentul inițial al acțiunii, când se schițase procedeul rememorării.

Aceeaşi manieră compozițională va reveni în *Hanu Ancuței*, dar într-o formă bine conturată, unde funcția fatică, de menținere a contactului şi de atragere a atenției lectorului asupra artificiului povestirii, va fi mai bine marcată; aluziile la eroii-povestitori şi la ceremonialul narativ sunt, în acel volum, o constantă compozițională care are funcția bine determinată de a accentua atât construcția unitară, cât şi elementele de legătură dintre componentele aparent independente ale acesteia.

Cu excepția încadrării – ciclice – a narației între cele două fraze simetrice, compoziția din *Crâşma lui Moş Precu* nu ne apare ca foarte echilibrată, iar scopul „adunării" personajelor într-un grup unitar nu-l constituie încă ceremonialul narării cu asistență.

Acest din urmă deziderat „tradițional" al povestirii cu cadru îl îndeplineşte volumul *Hanu Ancuței*, unic nu numai în opera lui Sadoveanu, ci în proza românească modernă[25]. Tehnicile narațiunii renascentiste sunt în mare măsură prezente în acest volum, fără însă ca *Hanu Ancuței* să fie o copie lipsită de originalitate; individualitatea stilistică a lui Sadoveanu îşi pune amprenta asupra acestui ciclu, ca – de altfel – asupra oricărei alte scrieri ale sale. Interesează, însă, pe de o parte, măsura în care *Hanu Ancuței* reia elementele obligatorii ale prototipului şi modul în care, pe de altă parte, inovează în materie de compoziție narativă.

În volum există un cadru spațial şi temporal determinat, căci cadrul închis este condiția esențială a narației de acest tip. Rolul vilei de lângă Florența din *Decameronul* lui Boccaccio îl are aici hanul, spațiu într-un anumit sens „intermediar", căci este favorabil prin definiție intrării ori ieşirii din scenă a unui personaj sau altuia. Hanul reprezintă, pe de altă parte, un spațiu izolat şi închis – deşi tranzitoriu – propriu desfăşurării ceremonialului narativ, pentru că toate personajele sunt adunate aici doar accidental şi strict temporar.

Tehnica, preluată din povestirile Renaşterii, se limitează însă, în adaptarea prototipului, doar la acest aspect în oarecare măsură superficial, căci geografic şi istoric acțiunea nu este localizată cu precizie, conform unei tendințe spre expresia eufemistică proprie lui

Sadoveanu. De aceea, dacă fixarea în spaţiul geografic al Moldovei de nord există, în timp desfăşurarea acţiunii este cu totul neprecizată, în maniera naraţiei populare şi fantastice, care nu oferă în fapt nici o dată şi pe care Sadoveanu a ilustrat-o şi în alte scrieri[26].

> „Într-o toamnă aurie am auzit multe poveşti la Hanu Ancuţei. Dar asta s-a întâmplat *într-o depărtată vreme, demult, în anul când au căzut de Sântilie ploi năprasnice şi spuneau oamenii că ar fi văzut balaur negru în nouri, deasupra puhoaielor Moldovei.* [...]
> Apoi într-adevăr, *Împăratul Alb şi-a ridicat muscalii lui împotriva limbilor păgâne, şi, ca să se împlinească zodiile, a dăruit Dumnezeu rod în podgoriile din Ţara-de-Jos de nu mai aveau vierii unde să puie mustul.* Ş-au pornit din părţile noastre cărăuşii ca s-aducă vin spre munte, *ş-atuncea a fost la Hanul Ancuţei vremea petrecerilor şi a poveştilor*" (Sadoveanu, O. VIII, 463).

În acest cadru, povestirile se succed într-o ordine aparent discontinuă, fără ca vreuna dintre ele să o atragă – tematic – pe următoarea, căci istorisirile cu narator diferit nu se leagă între ele prin conţinut. Localizarea tranzitorie în spaţiul închis al hanului favorizează tehnica discontinuă a relatărilor şi intervenţiilor succesive ale unor personaje diverse.

Volumul are însă o compoziţie unitară, cu o povestire introductivă (*Iapa lui Vodă* – cadru pentru întreg ciclul), o dezvoltare în mai multe altele (*Haralambie*, *Balaurul*, *Judeţ al sărmanilor*, *Fântâna dintre plopi* etc.), pauze narative (*Negustor lipscan*) şi încheiere (*Istorisirea Zahariei fântânarul*). Constituirea, uneori discutabilă, a ansamblului narativ este asigurată de câteva personaje, cu funcţie multiplă: (a) unele trec, ca naratori reali sau doar în intenţie, de la o povestire la alta (comisul Ioniţă); (b) altele apar atât în planul prezent al istorisirii, cât şi în planul trecut al evenimentelor narate (comisarul Ioniţă şi căpitanul Isac, Ancuţa şi cealaltă Ancuţă); c) în fine, altele – mai puţin interesante – figurează doar în câte o povestire, în zona temporală a trecutului narativ (Haralambie, haiducul justiţiar, căpitanul Neculai).

(a) Autor şi protagonist al naraţiei introductive, comisul Ioniţă este cel mai important personaj de legătură între toate celelalte povestiri; aparent, el intenţionează să relateze, în faţa ascultătorilor de la han, o întreagă suită, urmând să fie naratorul unic al ciclului, dar această suită nu se va realiza în cuprinsul volumului, din cauza intervenţiilor succesive ale celorlalte personaje. Trucajul aşteptării frustrate stabileşte legătura în secvenţa acţiunii, căci comisul Ioniţă îşi anunţă mereu cea de a doua poveste, dar nu ajunge s-o mai istorisească niciodată:

> „Ş-acum să mai primim vin în ulcele şi să încep altă istorie pe care de mult voiam să v-o spun..." (Sadoveanu, O. VIII, 471);
> „Cu ulcica-n stânga, comisul Ioniţă îşi mângâie cu două degete de la mâna dreaptă mustăţile tuşinate. Dregându-şi glasul, se pregăti să înceapă o povestire mai straşnică şi mai minunată decât cea cu iapa lui Vodă" (*Ibid.*, 472).
> „Răzăşul s-a arătat mirat de povestirea monahului ş-a tăcut cu uimire o vreme. Dar după aceea şi-a venit în fire şi ne-a încredinţat că ceea ce vrea să ne spuie dumnealui e cu mult mai minunat şi mai înfricoşat" (*Ibid.*, 481) etc. etc.

Doar primele intervenţii mai au, în final şi la începutul istoriei următoare, câte o aluzie la această ipotetică povestire a personajului de legătură, prin care se marchează

revenirea la cadru şi se asigură succesiunea. Când modelul narativ constituit poate fi considerat fixat, prin intervenţia în serie a personajelor din asistenţă devenite pentru câte un moment protagoniste, acest artificiu compoziţional – a cărui primordială funcţie era cea fatică – nu mai este necesar. „Intenţia” narativă a comisului va mai apărea doar o dată, în fraza finală a volumului, pe care îl încheie astfel simetric şi ciclic:

„Şi comisul Ioniţă însuşi, după ce a cuprins de după grumaz pe căpitanul Neculai sărutându-l, a uitat cu desăvârşire că trebuie să ne spuie o istorie cum n-am mai auzit” (*Ibid.*, 579).

(b) Originalitatea compoziţională a lui Sadoveanu – în limitele impuse de formula narativă adoptată – se manifestă şi în menţinerea unui paralelism între planul trecut al desfăşurării evenimentelor şi planul actual al narării lor. Relaţia dintre cele două planuri – motiv tematic esenţial pentru acest volum în care timpul reprezintă un factor important – se stabileşte prin intermediul personajelor şi se actualizează în variate momente ale naraţiilor, căci autorul nu ezită niciodată să atragă atenţia asupra paralelismului dintre cele două „timpuri” – cel evenimenţial şi cel narativ.

În unele povestiri, naratorul se identifică cu protagonistul şi doar cele două „timpuri” plasează naraţia în perspectiva sa reală; e cazul povestirilor declarat memoralistice ale comisului Ioniţă (*Iapa lui Vodă*) şi căpitanului Neculai (*Fântâna dintre plopi*). Alteori, povestirea e memoralistică, dar naratorul nu recunoaşte a fi în acelaşi timp şi protagonist al „istoriei”, astfel că se instaurează în text o ambiguitate intenţionată în ceea ce priveşte sensul referenţial al persoanei I (*Haralambie*). În sfârşit, există în volum două personaje simetrice, situate fiecare în alt plan temporal (trecut şi prezent), dar cu uşurinţă reductibile la unul singur: Ancuţa şi cealaltă Ancuţă, mama ei. Acestea coexistă în textul volumului, iar paralelismul perfect dintre ele, cu fineţe marcat chiar de autor, asigură trecerile subtile dintr-un plan narativ în celălalt, menite să sublinieze caracterul ciclic şi permanent al mediului şi evenimentelor prin abolirea programatică a distanţei dintre trecut şi prezent.

„Aici comisul Ioniţă îşi coborî puţin glasul, dar *Ancuţa cea tânără*, *cum făcuse odinioară cealaltă*, împungând într-o parte cu capul, întinse urechea şi auzi ce trebuia să se întâmple dacă nici la Vodă n-ar fi găsit răzăşul dreptate. [...]

Când a rostit comisul vorba asta mare, fără înconjur, aşa cum vorbesc oamenii la noi, în Ţara-de-Sus, *Ancuţa şi-a strâns buzele şi s-a prefăcut că se uită cu luare-aminte în lungul şleahului*...

– *Când am spus eu vorba asta*, urmă răzăşul, *Ancuţa cea de-atunci şi-a dus repede palma la gură şi s-a făcut a se uita în colo, în lungul drumului*. [...]

Boierul s-a întors zâmbind către *Ancuţa cea de demult, care era ca şi aceasta de sprâncenată şi de vicleană*, ş-a poftit o oală nouă de lut cu must roşu din Ţara-de-Jos” (*Ibid.*, 468–469).

Şi alte tehnici ori motive ale povestirii orientale sau renascentiste sunt utilizate, într-o tratare specifică, în *Hanu Ancuţei*: tehnica deghizării, călătoria incognito, „qui-pro-quo”-ul, acceptarea unor intervenţii fantastice în explicarea evenimentelor reale etc.

În naraţia cu cadru, unde procedee proprii pot fi identificate prin analiză, o problemă deosebită o constituie sensul referenţial al persoanei la verbe şi la pronume.

Hanu Ancuței, având compoziția amintită, este redactat în majoritate la persoana I, al cărei referent variază în cuprinsul volumului. Persoana I a cadrului corespunde autorului, presupus a asista la tot ritualul narativ („Într-o toamnă aurie *am auzit* multe poveşti la Hanu Ancuței"). În celelalte narații, începând chiar cu prima, *eu* corespunde la personaje diferite – ocazionalii naratori; pe rând, persoana I marchează povestitorii-memoraliști ai câtorva bucăți. Când narația se truchează, iar povestitorul o prezintă ca având alt erou decât pe el însuşi (*Haralambie*), referentul persoanei I şi raporturile sale cu celelalte personaje rămân ambigue până în final, când o aluzie restabileşte echilibrul, iar *eu* redevine persoana naratorului:

„Iată pentru care pricină, cinstite comise Ioniță, *am fost jurat* schitului Durău. Iar inima *mea* râvnea către oameni. De-aceea *cuget* uneori că puține şi triste au fost zilele *mele*..." (*Ibid*., 480–481).

Această deplasare a persoanei I de la un narator ocazional la celălalt constituie o trăsătură specifică prototipului. Ambiguitatea rezultată din trucarea narațiunii memoralistice poate fi considerată, însă, un artificiu modern care scoate modalitatea narativă din cadrul succesiunii de povestiri cu narator precis identificabil, suprapus sau nu cu protagonistul. (Pentru mai complicate alternări ale sensului persoanei I, v. *infra*, **3.6.**).

Sadoveanu n-a excelat în utilizarea unor formule compoziționale novatoare; dimpotrivă, în ansamblu, tehnica sa narativă poate fi considerată programatic tradițională. A încercat, totuşi, de câteva ori să reproducă sau să adapteze unele formule narative pe care le-am putea numi „ale jocului", între altele „povestirea cu cadru". Aşa se explică repovestirea unor narații orientale, unele răspândite la noi sub forma cărților populare (*Divanul persan*). Ciclurile de povestiri cu o slabă legătură între ele în afara temei propriu-zise (de tipul volumului *Povestiri din război* sau chiar al povestirilor descriptive şi de vânătoare din *Valea Frumoasei* sau *Țara de dincolo de negură*) constituie, din punctul de vedere care interesează aici, o formulă de trecere. *Crâşma lui Moş Precu* are aproximativ acelaşi statut narativ, dar continuitatea compozițională şi unitatea determinată de apariția aceloraşi personaje în tot ciclul face ca acest volum să reprezinte o formă tranzitorie către narația cu cadru propriu-zisă.

În sfârşit, în suita compozițională pe care am amintit-o, *Hanu Ancuței* ocupă locul narației celei mai complexe, în care Sadoveanu îmbină maniera şi artificiul de structură al prototipului cu acronia şi cu alte procedee specifice, unele dintre ele având acelaşi efect de „joc" compozițional (dublarea personajului în planurile prezent şi trecut ale narației, de exemplu). Este semnificativ faptul că, într-un moment în care proza românească interbelică promova modernizări reale, narația cu cadru şi – în dependență de aceasta – acronia, forme ale povestirii clasice specifice unor secole precedente, au fost singurele „inovații" pe care personalitatea extrem de echilibrată a lui Sadoveanu le-a acceptat.

3.6. Romanul epistolar

În proza de după 1900, romanul epistolar propriu-zis nu este reprezentat. Formulă perimată, proprie artificiilor narative ale secolului al XVIII-lea, prelungite în primele decenii ale secolului al XIX-lea, specia nu cunoscuse decât un singur exemplu chiar în literatura română din epoca romantică, *Manoil* al lui D. Bolintineanu.

Procedeul inserării scrisorilor izolate este însă destul de frecvent în proza modernă, fără ca el să aibă o funcție deosebită de aceea a unei replici amplificate: îl întâlnim la I. L. Caragiale, B. Delavrancea și I. Slavici, la M. Sadoveanu (în *Nicoară Potcoavă* și *Creanga de aur*), L. Rebreanu (*Răscoala*), Camil Petrescu (*Un om între oameni*) sau H. Papadat-Bengescu (*Concert din muzică de Bach*).

Tehnica introducerii în textul narativ a scrisorilor „găsite" nu este specifică pentru proza modernă. Ea capătă, însă, o funcție deosebită în romanul lui Camil Petrescu *Patul lui Procust*, unde se constituie în procedeu esențial, servind la dublarea – sau triplarea – perspectivei asupra aceluiași eveniment, narat din punctul de vedere a două sau trei personaje și completat, accentuat ori infirmat în funcție de optica subiectivă a acestora[27]. Fără a fi propriu-zis un roman epistolar, *Patul lui Procust* are poate cea mai complexă compoziție în proza românească interbelică, iar complexitatea acesteia rezultă în bună măsură din intervenția planului materializat în scrisori și corespunzător unui personaj absent din cadrul narativ al „actualității" – G. Dem. Ladima.

Planurile romanului sunt multiple: în oarecare măsură, *Patul lui Procust* începe tot ca o narație cu cadru. În planul-cadru al autorului (care relatează memoralistic evenimentele și revine apoi doar sporadic, de cele mai multe ori în subsol) se introduce planul narației memoralistice a protagonistului, Fred Vasilescu. *Scrisorile* sunt intercalate în aceste două planuri; cele ale Doamnei T., care deschid volumul fără nici o lămurire decât aceea din subsol, sunt adresate autorului; cele ale lui G. Dem. Ladima către Emilia se situează în planul narației incluse, fiind paralele cu comentariile lui Fred Vasilescu și alternând cu propria lui variantă asupra desfășurării narative. Rezultă o dublă perspectivă asupra acelorași evenimente relatate, care ocupă cea mai mare parte a textului – analepsa din capitolul retrospectiv *Într-o după amiază de august.*

La acestea, se adaugă subsolul, text absolut paralel cu narația principală și rezervat exclusiv autorului. Compozițional eterogen, subsolul cuprinde scene întregi, comentarii clarificatoare ale autorului (PP, 17–24 subsol; 55–58 subsol), producțiile poetice ale lui Ladima (*Ibid.*, 127, 332, 374–375), articole de ziar ale aceluiași sau aflate în vreo legătură cu narația din textul propriu-zis (*Ibid.*, 122–124, 227), discursuri în Parlament și fragmente din opere științifice (*Ibid.*, 404–415) etc. Dubla perspectivă asupra narației încheie romanul, prin două epiloguri – unul al protagonistului-narator și altul al autorului – referitoare la *aceleași* fragmente de „istorie".

Multiplicitatea de planuri rezultate dintr-o astfel de compoziție este fără precedent în proza românească. Fiecare personaj are posibilitatea să prezinte propria sa variantă asupra „istoriei" sau asupra celorlalte personaje, iar variantele rezultate se dovedesc de multe ori neconcordante ori contradictorii. O subiectivitate maximă a narației rezultă, sub masca unei totale obiectivități, căci autorul își limitează aparent rolul la cel de comentator exterior al evenimentelor, plasându-se chiar – artificial, prin prezentarea grafică – în afara textului (cu excepția *Epilogului II*).

Secvențialitatea narativă este astfel desființată. Într-o narație tradițională, fragmentele succesive le clarifică sau le completează pe cele anterioare. În *Patul lui Procust* însă, comentariile sau subsolurile următoare scrisorilor infirmă uneori total perspectiva rezultată din lectura acestora. Din dispunerea în succesiune a scrisorilor cu comentariile rezultă o narație discontinuă în aparență, căci de multe ori „istoria" cuprinsă în scrisori este imediat alterată sau nuanțată de comentariul – câteodată în dialog – al personajelor

care le citesc. Textul devine astfel o suită de afirmații imediat negate, ori măcar puse sub semnul incertitudinii, ceea ce contribuie la dublarea sau triplarea perspectivei asupra „istoriei" narate, în special atunci când intervine şi un subsol al autorului, în principiu destinat unei corecții „obiective".

Exemplificăm cu un pasaj în care relatarea Emiliei Răchitaru este completată cu scrisoarea următoare a lui Ladima şi corectată – în subsol – prin intervenția autorului, participant ocazional la acest moment al întâmplării narate. Avem a face, de fapt, cu trei variante paralele, care nu se suprapun total nici în ceea ce priveşte amploarea, evenimentelor cuprinse, nici prin perspectiva fiecăruia dintre eroi asupra celorlalte personaje. Mai mult, eroul principal – Ladima – apare în două posturi diverse: disimulat, în dialogul din subsol – în fața autorului, nu se arată cu adevărat sincer indignat şi nefericit decât în textul scrisorii destinate Emiliei.

> „ – **Cam în vremea asta**, *plecam* pe câte două-trei zile din Bucureşti cu Traian... că încă *nu rupsesem* cu el. Avea inspecții şi *mergeam* şi eu... *Stăteam* la hotel, până venea el, pe urmă *ieşeam* împreună la masă, la restaurat. La Giurgiu... La Buzău... o dată *am fost* şi la Roman... Ladima era foarte enervat şi devenise bănuitor*. *Caută țigări pe noptieră şi nu găseşte.*
>
> – Nu mai sunt țigări?
>
> *Acum o scrisoare fără titlu, dezordonată, fără scrisul acela culcat şi mare, ci aproape drept şi mai mic.*
>
> «Aseară *treceam*, pe lângă un grup, în fața teatrului. Unul dintre actorii tineri povestea ceva şi toți râdeau... Când m-*am apropiat*, toți au tăcut şi păreau jenați... L-*am luat* pe Ion Sârbul deoparte şi după câtva timp, necăjit, enervat, sâcâit, *mi-a spus*, îndurerat: „Gedem, eşti un dobitoc fără pereche... Nițescu povestea ce i-a făcut Traian Emiliei, pentru că a prins-o în cabină la un teatru particular cu un coasociat director... [...] Gedem, eşti un dobitoc fără pereche... cu tot geniul tău... La revedere... Nu te mai apropia de grupurile care râd cu hohote... Nu uita să depui cărți de vizită la anul nou şi la ziua onomastică lui Traian Justiniu. La revedere..." şi a plecat bătând mătănii.

---

* „**Cam în vremea aceasta** Ladima m-a rugat *să-l aştept* la plecarea de la o şedință a comitetului S.S.R. ca *să mergem* împreună. Abia după ce *ne-am despărțit* de Perpessicius, cu care *plecam* de obicei [...] Ladima, care *mă* conducea pe nesimțite spre oraş, *m-a întrebat*, întâi cu un aer indiferent, detaşat, cum *am petrecut* la un „ceai" dat de una dintre tinerele angajate ale Teatrului Național, dacă *m-am amuzat* bine, ce lume a mai fost şi, târziu, apoi şi cu ocoluri, dacă s-a flirtat, cum mergeau simpatiile, până la ce oră din noapte *am stat* (căci am înțeles că, după câte ştia el, s-a stat până la 9 seara). *Bănuiam* unde vrea să ajungă, şi a ajuns foarte târziu, cu un surâs galben şi exagerat de vioi.

– E adevărat că a fost acolo şi un tânăr inginer... Traian Justiniu? Un bun prieten al meu...

Îmi dădeam seama cât de mult ține să afle, şi *înțelegeam* în aceeaşi clipă *că nu pot să nu fac parte* din acea cumplită coaliție care se formează de la sine împotriva unui bărbat înşelat... [...] *nu ştiu* ce, *m-a* împiedicat să-*i spun* ceea ce *ştiam* lui Ladima. Poate şi gândul că l-aş face să sufere – şi toți *dispreţuim*, la alții, suferința din dragoste, o *credem* neserioasă şi *găsim* că ni se cere prea mult ca să *ne „amestecăm* în asta" – *m*-a făcut cred, *să nu-i spun* că Justiniu a stat tot timpul cu Emilia, care i-a făcut şi scene de gelozie, că toată lumea îi consideră împreună, că acest ceai s-a sfârşit la nouă, dar a continuat cu o masă la „Roata Lumii", prelungită şi ea, că în zorii zilei Justiniu *ne*-a condus pe toți acasă cu maşina, rămânând cu Emilia, care probabil a dormit la el" (Camil Petrescu, PP, 192–193).

Nu sunt, Emy, nici furios, nici *nu sufăr*. *Mi*-e numai o imensă, o nesfârşită milă *de mine*... Fiecare suntem ursiţi de la facerea lumii *să fim* aşa cum *suntem*, aşa cum e ursit sâmburele să dea bostan şi bobul de grâu, spic... S-a făcut *în mine* ca o lumină de moarte şi *înțeleg* acum, neaşteptat, toate întâmplările şi toate faptele omeneşti ale acestui an de delir, de când te *cunosc*. Cu bine, Emy, fii fericită, căci există soiuri de fericire pe lumea asta pentru tot ce a creat Dumnezeu.

G. D. Ladima»

Paralelismul narativ al textului se sugerează din introducere, căci dialogul din text şi subsolul încep cu aceeaşi formulă de plasare în timp a evenimentului relatat (*Cam în vremea asta / Cam în vremea aceasta*). Cele trei perspective (a Emiliei – în text, a lui Ladima – în scrisoare şi a autorului în subsol) nu coincid, căci, conform unei tehnici mult analizate, unele personaje „ştiu" mai mult decât celelalte, iar acestea din urmă „află" în timp ceea ce le era necunoscut din desfăşurarea evenimentelor – şi prin această întrepătrundere de nivele se constituie, de fapt, naraţiunea. Aceeaşi persoană I are, deci, trei referenți: Emilia (*plecam, nu rupsesem, mergeam şi eu, stăteam* etc.), Ladima *(treceam, m-am apropiat, am luat* etc.) şi autorul (*să-l aştept, să mergem, ne-am despărțit, plecam* etc.). Mai mult, textul propriu-zis cuprinde încă o serie de relatări fragmentare, ale lui Fred Vasilescu, naratorul memorialist al întregului capitol, prezent mai puțin şi doar prin notații izolate, a-personale, în exemplul pe care îl analizăm („caută țigări pe noptieră şi nu găseşte; Acum o scrisoare fără titlu..."). Din nou acelaşi personaj (Ladima) este, în acelaşi moment al narației, povestitor în scrisoare – corespunzător persoanei I – şi referent al relatării auctoriale din subsol – unde referirile la el se fac prin persoana a III-a; la fel, Emilia este desemnată prin persoana a II-a în scrisoare şi prin a III-a în text şi în subsol.

Continuitatea secvenței narative este, în acest mod, practic anulată. Cele trei perspective ale celor trei „voci" ambiguizează relatarea, care îşi pierde, astfel, caracterul „obiectiv". Maxima subiectivitate a stilului lui Camil Petrescu rezidă, între alte tehnici, în această suprapunere de „povestiri" parțial diferite şi în orice caz de o deschidere inegală, având acelaşi eveniment drept referent.

Nici alternanța scrisorilor cu comentariile nu este uniformă în cuprinsul volumului: la început, scrisorile lui Ladima ocupă spațiul cel mai întins, iar comentariile şi amintirile celorlalte personaje intervin sporadic; spre sfârşit, amintirile protagonistului despre Ladima sau Doamna T. ocupă pe un spațiu mărit, implicând o subtilă modificare a planurilor narative (stilul direct al scriitorului este substituit cu stilul indirect al altui personaj), modificare provocată în suita narativă de neînsemnate amănunte (o dată calendaristică, un bilet, o conjunctură paralelă). Acest final clarifică toată perspectiva asupra unor evenimente sau planuri insuficient dezvoltate în prima parte a romanului.

Alternarea perspectivei şi a planurilor paralele în narație este indisolubil legată de *acronie*. În această suită de scrisori comentate, istoria iubirii lui Ladima pentru Emilia se desfăşoară linear cronologic, în timp ce aceea a iubirii lui Fred Vasilescu pentru Doamna T. este prezentată într-o succesiune inversă, apropiată ca tip de epilogul anticipat, el însuşi formă de *prolepsă*: firul narației începe cu ultima scenă, continuă cu o suită de întâmplări greu de fixat în timp, dar cu siguranță anterioare, şi se încheie cu momentul în care cele două personaje apar pentru prima oară într-o scenă comună. Construcția

presupune o *cronologie inversă* totală, nu doar momente intervertite conform unei succesiuni arbitrare a scenelor.

Pluralitatea de planuri narative antrenează şi o pluralitate de referinţă a aceleiaşi persoane verbale (persoana I), într-un fel asemănătoare cu modificările de sens ale formelor pronominale din „povestirea în povestire" (v. *supra*, **3.5.**).

Disocierea perspectivei, care tinde către „relativizarea" cât mai completă a textului, se datorează aşadar unor tehnici variate, ţinând în egală măsură de acronie, de schimbarea nuanţată a „vocii" narative sau de tehnica situării în pagină.

3.7. Valorile narative ale timpurilor indicativului

Încă din proza secolului precedent, funcţia narativă a timpurilor verbale fusese deja fixată[28]. În evoluţia prozei, se poate urmări, în această perioadă, o dublă tendinţă: (a) schema generală a timpurilor narative se continuă, la unii scriitori, pe linia fixată în secolul al XIX-lea; (b) elementele care accidentează această stereotipie temporală sunt mai numeroase decât în secolul precedent şi se extind asupra unor contexte narative mai lungi. Uneori, cele două posibilităţi se suprapun în opera aceluiaşi scriitor, ceea ce nu exclude preponderenţa unui aspect asupra altuia.

3.7.1. Cuplurile temporale ale naraţiunii „tradiţionale" caracterizează în continuare cele două planuri cronologice – trecut şi actual. Ele continuă să se realizeze fie ca ***mai-mult-ca-perfect/imperfect***, fie ca ***imperfect/perfect*** (simplu sau compus, după cum introducerea naraţiei este plasată sau nu înaintea momentului prim al relatării „actuale").

Relatarea la ***mai-mult-ca-perfect/imperfect*** şi ***imperfect/perfect***, corespunzătoare respectiv planului trecut şi planului narativ al actualităţii, reprezintă încă schema de bază a textului.

Stereotipia temporală fundamentală a textului narativ poate fi demonstrată cu numeroase exemple, extrase din opera unor scriitori extrem de deosebiţi între ei din punctul de vedere al apartenenţei la o anumită direcţie, al stilului ori al tipului de proză pe care îl ilustrează. M. Sadoveanu şi L. Rebreanu, H. Papadat-Bengescu şi A. Holban, M. Sebastian şi Camil Petrescu se supun în egală măsură regulilor potrivit cărora planurile narative alternează în funcţie de un tipar deja fixat în limbă încă din secolul precedent. Câteva fragmente de text vor exemplifica această caracteristică a timpurilor narative cu valoare stilistică aproape inexistentă în proza secolului nostru; într-adevăr, odată statuată funcţia de *model* a cuplurilor narative, valoare stilistică va avea numai devierea de la utilizarea celor două cupluri de bază devenite punct de referinţă:

> „Navigând spre ţărmul Bithyniei, în corăbioara levantină, părintele Platon *lămurea* prietenului său Kesarion unele lucruri care priveau trebuinţele împărăţiei. La 780, deci cu şapte ani în urmă, Leu-Isaurianul împărat **îşi vărsase** sufletul în prăpastia fărădelegilor lui, iar pentru scaunul stăpânirii **rămăsese** un prunc de zece ani – acest frumos fecior, cu numele de Constantin, pe care amândoi îl **văzuseră** holbându-se lacom asupra vârtejurilor hipodromului. Deci domnul-Dumnezeu **binevoise** a coborî harul puterii şi înţelepciunii sale într-o muiere slabă, care, cât **durase** stăpânirea lui Constantin Copronim tatăl şi a lui Leu fiul, **jelise** în ghinekeul ei sfărâmarea sfintelor icoane.

Înfricoşată şi umbrită **îşi dusese** viaţa; dar în acel ceas a c u n o s c u t o solie care **îi venea** de sus poruncindu-i să ia într-o mână crucea şi într-alta sabia" (Sadoveanu, RPI, I, 40).

Trei planuri narative corespund, în textul de mai sus, utilizării celor trei timpuri: planul actualităţii narative este redat prin imperfect (*lămurea, priveau*); planul trecutului „istoriei" povestite (*cu şapte ani în urmă*) – prin mai-mult-ca-perfect (*îşi vărsase* sufletul, *rămăsese, văzuseră, binevoise, durase, jelise, îşi dusese* viaţa); în sfârşit, planul actualităţii „istoriei" recurge la un timp perfect, care prezintă avantajul de a numi o acţiune încheiată; reliefată printr-o nouă opoziţie (*perfect compus/imperfect: a cunoscut* o solie care îi *venea* de sus).

Acelaşi cuplu temporal, *mai-mult-ca-perfect/imperfect*, are aproximativ aceleaşi valori la Hortensia Papadat-Bengescu:

„După plecarea lui Lică, doamna Vera **se ostenise** în zadar de după perdele să vadă dacă întorc capul unul după altul. Lică **nu întorsese** capul şi doamna Vera **trăsese** concluzia banală că bărbaţii îşi bat joc de femei şi că fetele sunt nişte ahtiate. Sia nu **întorsese** capul fiindcă îi *atârna* greu, dar **rămăsese un** timp în poartă. *Îi părea rău* că a plecat Lică şi *îi era silă* să se întoarcă în casă. Lică *venea* destul de des să o vadă, dar plimbările *erau* acum mult mai rare ca înainte" (Papadat-Bengescu, CB, 30).

Ca la oricare dintre prozatorii secolului trecut, de la C. Negruzzi la B. P. Hasdeu ori Al. Odobescu, planul actualităţii narate este redat prin imperfect şi subliniat temporal prin adverb de actualizare: *acum*.

Mihail Sebastian nu alterează schema cuplurilor temporale, dar o utilizează pe spaţii mult mai reduse în text, variind-o prin introducerea ocazională a unui timp perfect sau a prezentului:

„Paul **încercase** de multe ori să-şi amintească în ce împrejurări o **cunoscuse** pe Anna. Ar fi vrut să poată retrăi momentul exact în care cineva îi **pusese** faţă în faţă întrebându-i aşa cum se întâmplă de obicei: „Cum, nu vă cunoaşteţi?" Dar memoria lui nu **reţinuse** acest moment şi poate că lucrurile nici **nu se întâmplaseră** aşa. Anna *se pierdea* în mulţimea acelor figuri nesigure, pe care le cunoşti „de pe stradă", „din tren", „de la Sinaia", formele vagi care acoperă cu ceaţa lor prima strângere de mână, întâiul cuvânt schimbat" (Sebastian, A, 67).

(Alte exemple, Camil Petrescu, *Un om*, I 494-495; Sadoveanu, RPI, I, 23-24; RPI, II, 79, 93, 135, 253, etc.).

Este uşor de observat că – în special – primul cuplu temporal este legat de tehnica acroniei, apărând de fiecare dată când naraţia renunţă la suita lineară şi întreprinde, într-o formă sau alta, o analepsă: rememorarea de orice tip şi în oricare plan, „povestirea în povestire" sau, în unele situaţii, naraţia memoralistică.

Se poate afirma, pentru ansamblul prozei, că mai-mult-ca-perfectul nu mai este, în secolul XX, un timp utilizat în naraţie cu aceeaşi frecvenţă ca în opera primilor scriitori moderni[29]. Introducerea istoriei relatate prin mai-mult-ca-perfect nu mai constituie o regulă, ca la C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, Al. Odobescu sau N. Filimon. Constatăm, astfel, o modificare în funcţia mai-mult-ca-perfectului narativ, determinată de faptul că naraţiunea nu mai este lineară şi nu mai cuprinde, în partea sa introductivă, o relatare a

evenimentelor anterioare: mai mult-ca-perfectului i se atribuie mai adesea rolul de a crea un *interval* narativ – o acronie – nemaifiind limitat exclusiv la funcția de *introducere* a narațiunii (v. și *supra*, **3.4.** și **3.5.**).

> – „*Se află* o priveliște încântată cum *nu e* alta pe lume. Nu departe de locul unde puhoiul Sucevii *intră* ca un paloș de steclă în apa domoală a Siretului.
>
> Acolo, la domnia lui Ștefăniță-vodă, **și-a fost clădit** curte cu turn de strajă un cneaz, cu numele Iurg Litean. *Nu era* cneaz, dar așa-i zicea lumea, pentru pohfala ce *arăta*" (Sadoveanu, RPI, II, 135);
>
> – „Străinul ***nu uitase*** să intre întâi în templele lui Dumnezeu și ***cercetase*** mai întâi clădirea întru toate lăudată a Sfintei Sofia cea cu nouă turnuri și măiestrite arcade. ***Stătuse*** singur între închinători și ***se plecase*** către deltha mistic, căruia oamenii de rând obișnuiesc a-i spune ochiul-lui-Dumnezeu. Apoi, între făclii, candele și icoane bogate, privirea lui pătrunzătoare ***cunoscuse*** coloanele scumpe, răpite de la templele Egiptului și aduse aici de împărații lumii. Pe această frumusețǎ veche **se sprijineau** bolțile lumii nouă. Deci **dădu** laudă în inima sa Dumnezeului tuturor timpurilor" (Sadoveanu, RPI, I, 23–24).

În contexte mai restrânse, mai-mult-ca-perfectul poate fi utilizat și pentru a interverti în relatare ordinea cronologică (de exemplu, sub forma unei analepse, pot apărea în text inversate cauza și efectul evenimentelor povestite):

> „Frământarea de spaimă *se opri* deodată. Măria-sa vodă **ieșise** în soare, sunând grăbit din pinteni. Privirea sa verde, cu sprinceana ușor încruntată, *se ridică* întâi spre ziduri, la străji, apoi *se aținti* la odăile siimenilor" (Sadoveanu, RPI, I, 454).

Se observă, deci, că nu narația în succesiune constituie, în proza modernă, contextul specific pentru mai-mult-ca-perfect, ci – într-un sens mai larg – stabilirea unei cronologii a evenimentelor proprie scriitorului, în care geneza faptelor are un rol tot atât de important ca și relatarea lor[30].

Stereotipia narativă de mai sus este depășită, însă, de anumite valori temporale în narație, unele încă inexistente, altele deja schițate în proza secolului al XIX-lea.

3.7.2. Narația la ***prezent*** există încă din proza primilor scriitori moderni. Dintre cele două valori fundamentale ale prezentului (comentativă și de reliefare), mai puțin frecventă în secolul XX este situația în care prezentul – de obicei etern sau gnomic – are funcția *comentativă*[31], utilizată de predilecție în scrierile „moraliștilor" M. Kogălniceanu, C. Negruzzi sau Al. Russo. Valorile comentative apar, totuși, la Sadoveanu, de exemplu, în special în pasajele aforistice din planul autorului sau al personajelor (cf. RPI, I, 12; RPI, II, 93, 112), unde sensurile cele mai frecvente ale timpului sunt, în fapt, atemporale: prezentul etern și prezentul gnomic. Aceasta este, de pildă, valoarea prezentului la începutul capitolului V din *Nicoară Potcoavă*; fragmentul redactat la prezent (etern) este urmat imediat în continuarea narației la unul dintre timpurile perfectului (să se observe și concordanța în fază între prezentul etern și persoana I cu sens general):

> „Când **sună** la urechea noastră povestiri din vechime ori din locuri depărtate, noi moldovenii **petrecem** ca într-o clipă nopțile. Astfel unii dintre oștenii lui Potcoavă, dintre cei mai tăcuți, cum erau cei doi soroceni și Toader Ursu, găzduiți la logofătul Iorgu, parcă

nici *n-au avut vreme* să se şteargă la ochi şi numai ce-*au văzut* la răsărit, deasupra codrilor, revărsându-se zorile" (Sadoveanu, RPI, II, 112).

Alteori, un fragment descriptiv este redactat la prezent în context general narativ, iar timpul se apropie şi aici de valorile sale eterne şi gnomice:

„Către acest stâlp de fum [...] urcară din văi, pe poteci, cei câţiva monahi ai lui Zalmoxis. [...]

După cuvântul înţelepţilor de demult, oamenii din acest colţ de lume **sunt copii** ai pământului lor şi ai cerului lor. Trupurile lor **se alcătuiesc** şi **cresc** din anume hrană pe care o **au la îndemână** în câmpurile cu holde, în dumbrăvi şi livezi şi pe plaiurile muntelui. Firea şi sufletul lor **au** blândeţea acelor ţărmuri îmbielşugate unde i-a aşezat dintru începutul lumii Dumnezeu, fiind în acelaşi timp schimbătoare şi furtunoase, nestatornice şi viclene ca apele, ca vânturile şi ca tot văzduhul lor fără cumpănă, între care **se îmbulzesc** arşiţile şi gerurile" (Sadoveanu, RPI, I, 12).

Aceste valori se încadrează, alături de alte procedee, de mult observatei tendinţe către o exprimare ceremonioasă ori aforistică, specifică stilului lui M. Sadoveanu.

Funcţiile de *actualizare* şi de *reliefare*, mai apropiate de valorile propriu-zis narative, apăruseră mai târziu în proza secolului al XIX-lea şi caracterizează în special *Scrisorile* lui I. Ghica şi proza lui I. Creangă. Aceleaşi rămân şi pentru secolul XX cele mai importante funcţii ale prezentului narativ; se modifică doar frecvenţa utilizării procedeului, care creşte la unii autori.

Începând cu *Momentele* lui I. L. Caragiale, prezentul devine timp curent în naraţie (exemple în 0.2, 16, 17, 61, 75, 78, 81, 88, 93, 120–123, 126 etc.) şi, de aici înainte, nici un scriitor nu se mai situează în afara acestei modalităţi de actualizare sau de reliefare a naraţiunii. Un exemplu ieşit din comun prin consecvenţă îl constituie, în proza de după război, romanul lui Camil Petrescu *Un om între oameni* în care autorul relatează curent la prezent – uneori cuplat cu o formă de perfect simplu – fără a atinge totuşi, maniera. Pentru Camil Petrescu, naraţia la prezent este mai mult decât o obişnuită formă de actualizare: suita narativă a romanului său aminteşte de tehnica scenariului cinematografic sau de indicaţiile dintr-o operă dramatică şi aceasta a fost, fără îndoială, intenţia autorului; majoritatea paragrafelor care reprezintă *scene* şi nu fragmente narative în suită se singularizează în text prin prezentul indicativ, a cărui funcţie poate fi considerată „dramatică". Valoarea acestuia este, astfel, interpretabilă ca intermediară între naraţie şi descriere, o formă de „descriere în succesiune", în care prezentul – cu un plus de reliefare şi actualizare – are o valoare apropiată de a perfectului simplu. Procedeul constă în abolirea distanţei cronologice dintre timpul real (al „istoriei" povestite) şi timpul narativ (al relatării evenimentelor) şi reprezintă pentru acest roman al lui Camil Petrescu, marca cea mai caracteristică în domeniul uzului timpurilor verbale. (Exemple în Camil Petrescu, *Un om*, I, 186, 220–221, 294–297, 321, 334–335, 525–527; v. şi UN, 289–280, 349):

„Pe o masă joasă şi rotundă, din lemn de abanos încrustat cu fildeş, *zac* pungi cu bani şi aur revărsat printre cărţile de joc. *Sunt* galbeni împărăteşti, lire turceşti şi ducaţi vechi veneţieni. O mână păroasă şi mare *se desface* deasupra banilor, ca să-i adune. O altă mână mică, grăsuţă, pătrată *se aşază* peste ea, ca s-o împiedice. Peste acestea, se aşază

alta uscată şi spatulată... Tovarăşa ei dreaptă *arată* cinci cărţi, mari, late, cu figuri de taroc de felul celor de la Pesta. Sunt doi birlici şi trei de *zece*, care *îi dau dreptul* să adune ca o gheară banii. Boierii *joacă* de alaltăieri, de pe la şase ceasuri [...]. *E o partidă* care a rămas de pomină şi despre care va vorbi peste zece-cincisprezece ani pamfletul scris în franţuzeşte de un anonim, în care *sunt portretizaţi*, pe limba lui Voltaire, mai marii vremii din Principate" (Camil Petrescu, *Un om*, I, 220–221).

3.7.3. ***Imperfectul***[32] narativ are variate implicaţii în proza modernă, dintre care unele au fost amintite în legătură cu anumite forme de relatare (SIL, MI sau stilul mixt – legate de imperfect sau de prezent).

Naraţia propriu-zisă la imperfect – în afara cuplului pe care acest timp îl formează cu mai-mult-ca-perfectul sau perfectul – nu este un procedeu frecvent în proza modernă. Dilatarea temporală în scopul accentuării sensului durativ sau imperfectiv al acţiunii, pe care o presupune utilizarea imperfectului, există în câteva cunoscute fragmente din povestirile lui M. Sadoveanu; semnificativă este, în special, valoarea imperfectivă şi de extindere temporală a imperfectului din *În pădurea Petrişorului*, unde sensul gramatical durativ al timpului verbal se află în discordanţă cu sensul lexical al verbului (*a muri*); v. şi coordonarea a două verbe situate în oximoron, incoordonabile ca sens (*sta... şi murea*):

„Căprioara se opri între mesteceni, în iarba înaltă, într-o adiere de răcoare ce *începea* să alunge miresmele calde încă ale florilor sălbatice [...]. *Sta* mută, cu privirile aţintite spre apă, în tăcerea măreaţă a codrului. Parcă *asculta*, parcă *se gândea*, şi din când în când *era străbătută* de un tremur care-i *alerga* pe sub piele. [...]. În linişte, pe cerul întunecos din fundul apei, începu să tremure lacrima de aur a celei dintâi steluţe. Căprioara *avea* un muget abia auzit, şi ochii îi *luceau* în cea din urmă lumină a malului. Aşa **sta** singură şi **murea**, sub pletele mestecenilor cu trunchiuri albe" (Sadoveanu, O. III, 281–282)[33].

În general, însă, funcţia narativă a imperfectului este destul de puţin exploatată în afara simetriei stereotipizate a acestui timp cu una dintre formele de perfect sau cu mai-mult-ca-perfectul. Rar, imperfectul apare cu valoarea comentativ-aforistică proprie prezentului, dar în asemenea contexte fragmentul poate fi interpretat ca relatare în SIL, iar situaţia se încadrează între particularităţile gramaticale ale relatării menţionate sub **3.2.** şi **3.3.**:

„Apa zvonea domol ca într-o somnie. Răzbeau din fânaţurile de dincolo de apă cârdurile acelor paseri sălbatice sfioase care se cheamă cristei.

De tăcerea plină de gânduri a lui Alexa, diacul Radu *stătea* oarecum deoparte, simţindu-şi inima jalnică. Şi el *era un pribeag* şi un străin în oricare colţ al lumii *se ducea*, ca şi acest moldovean; şi tot pentru aceleaşi urgii şi neaşezări ale Ţării Româneşti, unde noroadele *se aflau* îngenuncheate în aceleaşi suferinţe ca şi în Moldova" (Sadoveanu, RPI, II, 107).

O valoare specifică are imperfectul în romanul lui Mateiu Caragiale *Craii de Curtea-Veche*, valoare rezultată dintr-o mutaţie care se produce în sistemul timpurilor narative: de la prezent şi perfectul simplu către imperfect şi mai-mult-ca-perfect. Nu este vorba de o schimbare a valorii absolute a prezentului sau a imperfectului[34], ci de o

substituire a unuia prin celălalt în funcția de timpuri ale narației, substituire denotând o anumită atitudine narativă a scriitorului. Explicația rezidă în sensul gramatical al imperfectului, *ireal* uneori, *imperfectiv* întotdeauna. Ca timp utilizat în narație, interesează în primul rând diferența de aspect pe care imperfectul o presupune față de valoarea aspectuală a perfectului simplu și compus[35]; imperfectul are sens imperfectiv și continuu, nelimitat în planul trecutului, iar această valoare corespunde unei trăsături de generală nedeterminare și imprecizie temporală pe care o au, ca atitudine narativă, atât romanul, cât și nuvelele lui Mateiu Caragiale.

Cât privește valoarea imperfectului de timp al irealității, ea este de asemenea frecventă în roman; părți întregi ale narației (în special călătoriile în spațiu și timp incluse în capitolul „Cele trei hagialâcuri") sunt fragmente imaginate, abstrase din cursul normal al relatării, iar imperfectul suprapune, în aceste situații, funcției de timp narativ sensul său ireal (cf. în fragmentul de mai jos sensul imperfectului *eram* – ipotetic și ireal: „ni se părea că suntem", „era ca și cum am fi fost"):

> „*Eram* trei odrasle de dinaști cu nume slăvite [...]. Răsărisem în amurgul Craiului-Soare, părinții iezuiți ne crescuseră și ne înarmase Villena [...]. *Era scris* ca cel mai frumos dintre veacuri să asfințească în sânge și când, după câteva luni, *vedeam* trecând în par, între fulgerări de cușme frigiene, capul doamnei de Lamballe, înțelegând că timpul nostru trecuse și că, în curând, avea să stârvească și să cadă pradă nimicirii tot ce ne fusese pe lume drag, *ne acopeream* fețele și *piream* pentru totdeauna" (Mateiu Caragiale, CCV, 113, 122)[36].

Cuplul temporal al narației tradiționale din secolul al XIX-lea, mai-mult-ca-perfect/imperfect, revine astfel cu valori nuanțate în acest roman de construcție modernă. (Fragmentele citate încadrează, de altfel, o relatare la perfect, v. p. 114–122). Marea frecvență și sensurile speciale ale imperfectului, caracterul său de dominantă temporală, ca și relația pe care o are în text cu mai mult-ca-perfectul, se datoresc tipului singular de narațiune, ireală și „fantezistă", pe care l-a cultivat Mateiu Caragiale.

3.8. Concluzii

După cum se observă, secolul XX nu se dovedește atât de spectaculos din punctul de vedere al tehnicilor narative propriu-zise pe cât s-ar fi putut crede la prima vedere; această caracteristică trebuie corelată cu faptul că momentul central al evoluției „compoziționale" a narației românești l-a constituit finele secolului trecut și doar începutul secolului nostru. Generația I. L. Caragiale, Duiliu Zamfirescu, I. Slavici a reprezentat în fond, pragul calitativ în constituirea unui inventar narativ complet, inaugurat într-o perioadă anterioară de prozatorii romantici (C. Negruzzi, D. Bolintineanu și V. Alecsandri) și care a plasat literatura noastră pe plan de egalitate cu celelalte literaturi romanice, cel puțin din punctul de vedere al virtualităților literare implicate în stilurile narative[37]. A fost nu numai momentul apariției unor tehnici noi la nivelul literaturii române (cum ar fi, de exemplu, monologul interior cu funcții diverse, „povestirea în povestire" ș.a.), dar și acela al amalgamării procedeelor într-o unitate compozițională inedită.

Secolul XX – și în special epoca de după primul război – va amplifica și va specializa formulele narative existente: un accent deosebit se pune acum pe acele

procedee care abolesc *timpul* tradițional, adică pe procedeele care diferențiază, în fapt, romanul interbelic de romanul realist „clasic". De aceea, nu surprinde importanța deosebită pe care o capătă *acronia*, fie în limitele unei narațiuni tradiționale – cum este aceea a lui Sadoveanu –, fie inclusă în formule narative declarat novatoare – ca acelea ale lui Mateiu I. Caragiale sau Camil Petrescu.

Cu aceeași finalitate a desființării *schemei cronologice* tradiționale – de fapt a *structurii lineare și logice* a narațiunii – apar nu numai procedeele acroniei romanești interbelice (între care monologul interior și schimbările de voce între autor/narator/ personaje joacă un rol privilegiat), ci și uzajul uneori cu totul particular pe care îl capătă timpurile narative tradiționale. Utilizarea cu valori extinse și mult deasupra proporției normale a imperfectului, de exemplu, la Mateiu I. Caragiale ori Camil Petrescu marchează – alături de simpla creștere a ponderii unui timp narativ în defavoarea celorlalte – o schimbare reală de perspectivă asupra narației, schimbare cu implicații mai adânci decât s-ar presupune la prima vedere din analiza unei forme gramaticale: modificarea succesiunii și a valorii temporale, a celei aspectuale, perspectiva asupra caracterului real sau ireal, momentan sau durativ al „istoriei" narate etc.

La capătul analizei consacrate evoluției formulelor narative se poate observa că valoarea strict literară a unei opere romanești nu depinde decât în mică măsură de noutatea formulei compoziționale alese. Această realitate, frapantă de-a lungul întregii literaturi moderne analizate până aici, este cu atât mai evidentă în cazul prozei artistice. De aceea, nu surprinde, în plin secol XX, un roman parțial epistolar cum este *Patul lui Procust*, construit în principiu după formule ale secolului precedent, dar modificate în funcție de cerințele narației contemporane, între care alternarea perspectivei asupra aceluiași fragment de „istorie" ocupă locul privilegiat.

Cazul lui Camil Petrescu reprezintă doar un exemplu ilustrativ pentru o realitate generală: în prima jumătate de secol XX, inițiativele prozatorilor au mers către *rafinarea* formelor narative deja existente și mai puțin către adaptarea sau inventarea de noi forme.

Nu ne putem împiedica, însă, de la o ultimă remarcă. Existența unui raport facultativ – uneori absent – între valoarea strict literară a unei opere și caracterul novator al formulelor compoziționale pe care le pune în circulație poate ascunde, în fond, o deficiență de metodă. Este posibil ca operația practicată mai sus, interpretarea textului narativ din punctul de vedere al unei gramatici transfrastice și luarea în discuție a unui număr finit de categorii considerate definitorii pentru ansamblul situației narative, deși specifice în principiu frazei și enunțului (persoană, timp, modalitate), să nu fie adecvată *ab initio* oricărui tip de proză narativă. Viciul de metodă ar consta, în acest caz, în a aplica nediferențiat un model prestabilit prozei „obiective" și celei „subiective", romanelor psihologice sau de analiză și celor tradițional-narative ș.a.m.d. O parte de adevăr există, fără îndoială, în posibila obiecție de mai sus, iar dubiul metodologic este, întrucâtva, justificat, căci altfel nu se poate explica de ce opera anumitor scriitori (L. Rebreanu, de exemplu) revine rar în discuție, în timp ce alții (mai ales M. Sadoveanu și Camil Petrescu) sunt evocați în legătură cu majoritatea tehnicilor semnalate. Or, dacă despre Camil Petrescu se poate spune că a inovat în multe puncte narația interbelică, Sadoveanu nu a fost, în nici un caz, un novator de principiu. Clasificări prea marcate, pe de o parte, dar și lipsa unor criterii suficient de rafinate în diferențiere, pe de altă parte, par a fi principalele „curse" ale metodei aplicate de noi.

Cu toate concluziile parțial discordante și cu toată insuficienta adecvare a modelului ales față de *indiferent ce* tip de proză, credem că o interpretare a narațiunii de felul celei întreprinse în acest capitol poate prezenta interes, atât prin observațiile concrete și pozitive formulate în legătură cu tehnicile relatării, cât și prin inevitabilele goluri rămase.

NOTE

[1] *Supra*, capitolul II; vezi și Mihaela Mancaș, *Structura narației în perioada romantică*, in *Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc*, București, EARSR, 1976, pp. 179–216.

[2] Fenomenul este comun și altor literaturi; vezi, de exemplu, M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, București, Univers, 1970, pp. 285–377; L. Doležel, *O stylu moderni česke prozy*, Praga, 1960, pp. 89–100.

[3] Vezi, între alții, L. Spitzer, *Pseudoobjektive Motivierung bei Charles-Louis Philippe*, in *Stilstudien*, München, Max Hueber Verlag, 1961, II, pp. 166–207; id., *L'originalità della narrazione nei „Malavoglia"*, „Belfagor", XI (1956), 1, pp. 37–53; G. Herczeg, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, 1963; Lisa Glauser, *Die Erlebte Rede (The Interior Monologue) im englischen Roman des XIX. Jahrhunderts, von Scott bis Meredith*, Berna, 1948.

[4] Mihaela Mancaș, *Stilul indirect liber în româna literară*, București, EDP, 1972, pp. 119–143; Ștefan Oltean, *Ficțiunea, lumile posibile și discursul indirect liber*, Cluj-Napoca, Ed. Studium, 1996, pp. 50–73.

[5] Mihaela Mancaș, *op. cit.*, pp. 129–130.

[6] B. Cazacu, *Un procedeu al tehnicii narațiunii în „Kir Ianulea"*, in *Omagiu lui Alexandru Rosetti*, București, EARSR, 1965, pp. 115–118; vezi și Mihaela Mancaș, *op. cit.*, pp. 138–139.

[7] G. Devoto, *Nuovi studi di stilistica*, Firenze, 1962, pp. 202–244; L. Spitzer, *L'originalità della narrazione nei „Malavoglia"*, loc. cit.

[8] Dăm *stilului mixt* o accepție întrucâtva diferită de aceea a lui L. Doležel, care leagă existența stilului mixt de prezența în text a SIL: „Stilul indirect liber dă naștere unor contexte tranzitorii și ambigue care pot fi numite «stil mixt». Acesta este bazat pe același principiu ca și stilul indirect liber. În stilul indirect liber, semnele distinctive ale planului personajelor, adică semnele enunțiative, semantice și stilistice, sunt concentrate în așa fel încât apare un sector univalent. În stilul mixt, dimpotrivă, semnele din planul personajelor sunt dispersate în stilul naratorului sub forma unor semnale mai mult sau mai puțin expresive. Cum diferența dintre stilul indirect liber și stilul mixt nu depinde decât de frecvența și de expresivitatea semnalelor, nu există între aceste două procedee o limită foarte clară, ci doar o tranziție lentă" (*op. cit.*, p. 21).

[9] Vezi și Mihaela Mancaș, *Notes pour une analyse distributionnelle des styles du discours*, CLTA, 1972, 9, fasc.1, pp. 99–109.

[10] Gérard Genette, *Discours du récit*, in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 254; id., *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, pp. 48–59, 64–77; François Jost, *Le „Je" à la recherche de son identité*, „Poétique", 1975, 24, pp. 479–487; B. Cazacu, *Considerații asupra limbii și stilului din „Nicoară Potcoavă" de Mihail Sadoveanu*, in *Studii de limbă literară*, București, ESPLA, 1960, pp. 146–169; Alexandra Indrieș, *Polifonia persoanei*, Timișoara, Facla,, 1986, pp. 5–16, 165–172; Sandro Briosi, *La narratologie et la position de l'autre*, „Poétique", 1986, 68, pp. 507–519; Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, trad. rom. *Pactul autobiografic*, București, Univers, 2000; Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le „point de vue"*, Paris, Corti, 1981, trad. rom. *Punctul de vedere*, București, Univers, 1994, pp. 94–116.

[11] B. Cazacu, *Un procedeu al tehnicii narațiunii în „Kir Ianulea"*, loc. cit.

[12] Vezi *supra*, capitolul II.

[13] L. Doležel, *op. cit.*; M.Bahtin, *op. cit.*, pp. 252–285; B.Tomaşevski, *Teoria literaturii. Poetica*, Bucureşti, Univers, 1973, pp. 336–355.

[14] Maria Cvasnîi-Cătănescu, *Structura dialogului în textul dramatic – cu aplicare la dramaturgia românească*, Bucureşti, TUB, 1982, pp. 158–173.

[15] *Ibid.*, p. 160.

[16] Dată fiind structura compoziţională complexă a romanului *Patul lui Procust*, monologul adresat este exclus aproape complet dintre tehnicicile narative (vezi *infra*, **3.6.**)

[17] Jan Mukařovsky, *Despre limbajul poetic*, cap. *Monologul şi dialogul. Sensul „ascuns"*, in *Poetică şi stilistică. Orientări moderne*, Bucureşti, Univers, 1972, pp. 213–219.

[18] Gérard Genette, *Discours du récit*, loc.cit., pp. 90–105; Constantin Cruceru, *Dialogul în proza artistică actuală. Elemente şi procedee ale stilului oral*, Bucureşti, TUB, 1981, pp. 33–37, 84–115; Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, *Naraţiune şi dialog în proza românească*, Bucureşti, EAR, 1991.

[19] Gérard Genette, *ibid.*, pp. 218–219; E.Dujardin, *Le monologue intérieur. Son appariton, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, Paris, 1931; L. Doležel, *op. cit.*, pp. 159–168; Marie-Jeanne Durry, *Le monologue intérieur*, in *La littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques d'expression*, Paris, PUF, 1961; Danièle Sallenave, *À propos du „monologue intérieur": lecture d'une théorie*, „Littérature", 1972, pp. 69–87.

[20] Pentru lipsa de concordanţă dintre cele două „timpuri", vezi *supra*, capitolul II; Gérard Genette introduce termenul *anacronie*, rezervând *acroniei* doar cazurile-limită ale fragmentelor imposibil de situat în cronologia narativă; *anacronia* este, în accepţia lui Genette, „termenul general... pentru a desemna toate formele de discordanţă între cele două ordini temporale"; v. *Discours du récit*, loc.cit., pp. 78–89; *Nouveau discours du récit*, loc.cit., pp. 15–25.

[21] Volumul *Crâşma lui Moş Precu*, din acelaşi an, introduce un procedeu mai evoluat decât celelalte două, de acelaşi tip cu „povestirea în povestire" din *Hanu Ancuţei*.

[22] M. Bahtin, *op. cit.*, pp. 268–269, 277–283.

[23] O trecere în revistă a autorilor şi a volumelor la Ion Vlad, *Povestirea. Destinul unei structuri*, Bucureşti, Minerva, 1972, p. 49 ş.u.

[24] *Cărţile populare în literatura română*, ed. I. Chiţimia şi Dan Simonescu, Bucureşti, EL, 1963, I, p. 350.

[25] Vezi şi Nicolae Manolescu, *Sadoveanu sau Utopia cărţii*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1976, pp. 105–120; Ion Vlad, *op. cit.*, p. 252–254; V. Şklovski, *Despre proză*, Bucureşti, Univers, 1975, I, pp. 105–108.

[26] Vezi, de exemplu, în capitolul *Carte de la presvitera Olimbiada* din *Nicoară Potcoavă*, descrierea iernii la Nipru realizată cu elemente ale naraţiei fantastice.

[27] Modelul de analiză al unui roman epistolar la Tzvetan Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, in *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967, pp. 11–89; M. Bahtin, *op. cit.*, pp. 285–334; B. Tomaşevski, *op. cit.*, pp. 336–355; Sorin Alexandrescu, *Analyse structurelle des personnages et conflits dans le roman „Patul lui Procust" de Camil Petrescu*, CLTA, VI, 1969, pp. 209–224.

[28] Pentru comparaţia cu valorile timpurilor în secolul precedent, vezi *supra*, capitolul II; Mihaela Mancaş, *Valorile timpurilor narative în proza românească dintre 1830–1860*, „Analele Universităţii Bucureşti", seria Limba şi literatura română, XXVIII (1979), pp. 69–80.

[29] Tudor Vianu, *Mai-mult-ca-perfectul şi tehnica naraţiunii*, in *Studii de stilistică*, Bucureşti, EDP, 1868, pp. 92–101.

[30] *Ibid.*, p. 331.

[31] Harald Weinrich, *Le temps. Le récit et le commentaire*, Paris, Seuil, 1973, pp. 9–24, 25–65; pentru valorile in-temporale (sau a-temporale), evident simulate, ale prezentului, v. Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, loc. cit., pp. 52–55.

[32] Tudor Vianu, *Problema stilistică a imperfectului*, in *Studii de stilistică*, loc. cit., pp.81–92.

[33] Vezi şi B. Cazacu, *Interpretarea lingvistică şi stilistică a textului literar*, in *Studii de limbă literară*, loc. cit., pp. 50–51.

[34] Pentru timpurile narative cele mai curente în limba română, v. Al. Rosetti, *Despre valoarea perfectului simplu*, LR, IV (1955), 4, pp. 7–9; id., *Perfectul simplu şi perfectul compus*, CV, I (1949), 9, pp. 5–6.

[35] Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, ed. 2, Bucureşti, EŞ, 1975, pp. 130–140; Iorgu Iordan, Valeria Guţu-Romalo, Al. Niculescu, *Structura morfologică a limbii române contemporane*, Bucureşti, EŞ, 1967, pp. 231–236.

[36] Pentru textele utilizate în corpul acestui capitol, siglele trimit la următoarele ediţii: I. L. Caragiale, *Opere*, 2, Bucureşti, ESPLA, 1960; 3, Bucureşti, EL, 1962 (O,2; O,3); Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, Bucureşti, EL, 1962 (VVC); B. Delavrancea, *Opere*, I (*Proză*), Bucureşti, ESPLA, 1954 (O,1); Anton Holban, *Jocurile Daniei*, Bucureşti, Cartea Românească, 1971 (JD); Hortensia Papadat-Bengescu, *Concert din muzică de Bach. Drumul ascuns*, Bucureşti, ESPLA, 1957 (CB); Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Bucureşti, FRLA, 1946 (UN); Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, Bucureşti, ESPLA, 1956 (PP); Camil Petrescu, *Un om între oameni*, I, Bucureşti, ET, 1967 (*Un om*, I); L. Rebreanu, *Răscoala*, Bucureşti, ESPLA, 1954 (R); L. Rebreanu, *Ion*, Bucureşti, ESPLA, 1957 (I); L. Rebreanu, *Pădurea spânzuraţilor*, Bucureşti, ESPLA, 1956 (PS); Mihail Sadoveanu, *Romane şi povestiri istorice*, I–II, Bucureşti, EL, 1961 (RPI, I–II); Mihail Sadoveanu, *Opere*, I, Bucureşti, ESPLA, 1954; II, 1955; III, 1956; VII, 1957; VIII, 1957; XV, 1959 (O, I; O, II, O, III, O, VII, O, VIII, O, XV); Mihail Sebastian, *Accidentul*, Bucureşti, EL, 1968 (A); Ionel Teodoreanu, *La Medeleni*, Bucureşti, EL, 1967 (M, I–IV).

[37] Vezi şi *supra*, capitolul II.

Capitolul IX

FIGURI DE CONSTRUCȚIE

1. Introducere

Asocierea paralelismului gramatical cu poezia populară[1] şi cu formele primitive ale poeziei culte (fie aceasta ebraică biblică, orientală veche sau medievală europeană) a reprezentat, încă din ultimele decenii ale secolului trecut, un loc comun al studiilor consacrate – declarat sau nu – nivelului figurativ sintactic. Rezumând o veche preocupare, existentă din retoricile clasice, R. Jakobson fixa chiar ca premisă a celebrului său studiu consacrat paralelismului[2] următoarea constatare, ilustrată atât cu argumente de ordin istoric-literar, cât şi cu o amplă analiză a tipurilor de simetrie identificabile în cadrul larg al acestei figuri-construcție: „... trebuie să ținem permanent seama de faptul irecuzabil că, la toate nivelele limbii, esența – în poezie – a tehnicii artistice rezidă în reveniri repetate"[2].

Dacă paralelismul – ca marcă emblematică pentru întregul nivel al figurilor de construcție – a fost întotdeauna asociat ideii de (tehnică în) poezie, nu e mai puțin adevărat că formele sale au evoluat către complicări şi rafinări ce au caracterizat specific diversele curente ale literaturilor moderne.

Odată acceptat acest principiu al legăturii indisolubile dintre poezie şi simetrie, nu mai este nevoie să păstrăm, în cele ce urmează, sensul extrem de larg pe care R. Jakobson îl atribuia *paralelismului.* Vom considera această realizare doar ca pe una dintre formele posibile de existență ale figurilor de construcție, cu mențiunea că ea rămâne una dintre cele mai importante şi că poate include între variantele sale numeroase modalități concrete de manifestare.

În general, cercetările poeticienilor asupra paralelismului au părăsit cu greu domeniul literaturilor populare, extinzându-se în sfera poeziei medievale, biblice sau orientale – cel mult până în faza romantică a poeziei europene, moment în care nivelul figurativ sintactic achiziționase funcții specifice şi lărgite, valori retorice şi orale destinate unor efecte devenite – în timp – caracteristice pentru modalitatea de expresie a romantismului în ansamblu. În literatura de specialitate există, însă, mai puține referiri la rolul figurilor sintactice în poezia secolului nostru, pentru care simetria presupusă de paralelism nu mai este considerată specifică. Ce a devenit „paralelismul" în simbolism, post-simbolism ori în poezia interbelică românească, în ce constă ponderea figurii sintactice la scriitorii noştri din secolul XX şi care sunt formele de realizare concretă ale acesteia – ne propunem să urmărim în continuare.

Figura sintactică a reapărut în forță într-o anumită direcție a poeziei de după cel de al doilea război, justificată fiind de preluarea deliberată şi programatică a vechilor forme poetice bazate pe paralelismul şi refrenul romantic, de „reîntoarcere la baladă" – în sensul cel mai larg al termenului – pe care au teoretizat-o şi aplicat-o în egală măsură

poeți ca Radu Stanca, Şt. Augustin Doinaş sau Lucian Blaga în caietele postume[4]. În forme mai puțin elevate, mai direct şi neasimilat influențate de poezia populară, figurile sintactice au fost în asemenea măsură răspândite şi specifice pentru o anumită manieră de a concepe poezia, încât s-a creat, în momentul de față, un contracurent în poezia contemporană, unde textul se construieşte programatic în afara şi aproape împotriva oricărei regularități de ordin sintactic. Se folosesc astăzi, la nivelul figurii de construcție, cel mult elipsa, enumerarea în parataxă logică şi ilogică, întreruperea fluxului frazei şi, în general, orice formă a *discontinuității* sintactice sau logice, dar este aproape total înlăturat din text principiul simetriei.

Între sfârşitul secolului al XIX-lea şi această stare de lucruri din poezia actuală, nivelul figurativ sintactic a îmbrăcat variatele forme şi a îndeplinit diversele funcții la care l-au obligat marile personalități ale poeziei interbelice. De aceea, e greu de vorbit despre o funcție unitară a ansamblului figurilor de sintaxă, căci fiecare poet le utilizează în forme specifice, de obicei subordonate celuilalt nivel, al figurilor semantice, doar rareori şi la puțini autori pentru valoarea lor în sine. (Vom vedea mai departe că poezia lui Minulescu este exemplul cel mai semnificativ de valorificare intrinsecă a figurii sintactice, atât prin rolul pe care autorul i-l acordă în compoziția textului, cât şi prin frecvența absolută şi inovarea formală în acest capitol figurativ. Postumele lui L. Blaga ar putea reprezenta un al doilea exemplu, semnificativ prin rolul esențial acordat, în structura lor, paralelismului ca formă de reliefare a metaforei ori a simbolului central).

Într-o astfel de analiză trebuie, însă, neapărat să ținem seama de caracterul uneori tranzitoriu către celelalte două nivele figurative pe care îl posedă figurile sintactice: pe de o parte, apariția lor în text poate fi provocată de o intenție situată în planul figurilor sonore propriu-zise ori poate avea drept consecință apariția armoniilor acustice, şi aceasta datorită faptului că orice figură sintactică se bazează, într-un fel sau altul, pe repetiție; regularitatea sintactic-figurativă poate ascunde sau reliefa, pe de altă parte, o figură ori un ansamblu de figuri situate la nivel semantic, iar paralelismele revelatoare de metafore şi de simboluri abundă în creația poeților de care ne ocupăm. În sfârşit, chiar figurile sintactice pot fi împărțite în două categorii clar diferențiate între ele, unele limitându-se strict la dispoziția sintactică în text a elementelor constituente (enumerarea, anadiploza, epanadiploza, anafora, epifora, dislocarea, elipsa, tmesa sau formele paralelismului simplu), dar altele antrenând şi modificări, transpuneri ori cel puțin nuanțări situate la nivel lexico-semantic (cum sunt, de exemplu, poliptotonul şi parigmenonul, paronomasia, antanaclaza, hypallagonul, calamburul, chiasmul complex, dar mai ales multiplele forme de refren – în variantă cultă – care au dominat mai mult decât se crede secțiuni întregi ale creației poetice dintre cele două războaie). Se conturează, astfel, pentru poezia modernă, atât lipsa de independență funcțională a nivelului sintactic, cât şi subordonarea acestuia față de nivelul tropilor, care tinde să acopere tot mai mult figurația întregului text.

O ultimă observație cu caracter general are în vedere faptul că figurile de construcție nu mai iau – ca în secolul al XIX-lea – la toți scriitorii forme foarte riguroase, care să permită încadrarea lor clară şi strictă în schemele retorice cunoscute. Chiar variațiile şi imaginația în utilizarea mai liberă a tiparelor retorice vor permite – alături de alte coordonate – diferențieri stilistice între scriitori, unele confirmând, dar altele infirmând opinii curente asupra unor caracteristici cu implicații mai largi ale operei lor poetice.

2. Figuri de repetiție

2.1. Repetiția lexicală este factorul constitutiv a numeroase figuri de construcție. Formele ***repetiției simple***, mai puțin organizate din punctul de vedere al dispunerii în text, nu au o mare frecvență în ansamblul poeziei interbelice şi nici nu li se pot delimita funcții foarte specifice pentru diferiți autori. Prezentând o mare mobilitate față de realizările condiționate pozițional, topică liberă şi lipsă de rigoare în privința numărului elementelor ce o alcătuiesc, repetiția simplă capătă valori diferite şi strict dependente de contextul în care apare. De aceea, la toți scriitorii funcția sa predominantă este intensivă, ceea ce explică deasa repetare a aceluiaşi epitet sau a aceleiaşi determinări circumstanțiale: Pe pietrişul *roşu*-n parc / Zboară pâlcuri frunze *roşii* (A, 36)[5]; Bezna *rece*, zidul *rece* (A, 147); Greierii părinților / *mulcom* cântă, *mulcom* mor (Bl, 62). De obicei, repetarea obsesivă a epitetului are acest efect de intensificare a expresiei poetice şi Bacovia este, mai mult decât oricare altul, poetul care abuzează de procedeu în multe dintre textele sale:

Dormeau adânc sicriele *de plumb*
Şi flori *de plumb* şi funerar veşmânt –
Stam singur în cavou şi era vânt...
Şi scârțâiau coroanele *de plumb*.

Dormea întors amorul meu *de plumb*
Pe flori *de plumb*, şi-am început să-l strig –
Stam singur lângă mort... şi era frig...
Şi-i atârnau aripele *de plumb* (B, 7).

De aceea, un poem de Bacovia poate fi oricând şi oriunde recunoscut, nu atât datorită sferei lexicale relativ restrânse şi revenirii uneori mecanice a aceloraşi termeni în ansamblul poeziei sale[6], cât mai ales grație ponderii pe care figura sintactică, repetiția asimetric distribuită, o are în majoritatea textelor: întreg poemul *Plumb*, de exemplu, este construit printr-o asemenea repetiție a determinărilor-epitet, dar – aşa cum vom observa mai târziu – în general orice formă a repetiției obsesive, simetrică uneori, alteori având funcție de laitmotiv sau de refren, este atât de mult utilizată de poet, încât frecvența acestor reluări devine pentru el o trăsătură specifică împinsă până la manieră şi autopastişare, dând întregii creații bacoviene caracterul artificial şi "construit" pe care i-l atribuia G. Călinescu.

Sensul repetiției evoluează uneori până la realizarea unui superlativ sui-generis: De-*atâtea* existențe şi tot *atâtea* morți (IB, 93); *Şi-am mers, şi-am mers* spre caldul pământ de miazăzi (IB, 123); *bătrân, bătrân*, în imperiul meu / bradul bărbos străjuieşte mereu. (...) / *La un veac, tot la un veac*, din înalt / mi-l loveşte în creştet fulgerul alb (Bl, 193); Maria n-avu timpul pân-acum / nici măcar să-şi vază pruncul / de-*atâta* solie din *atâta* drum (Bl, 187); Măslini fără de frunze *dormeau* mocniți pe coaste / În vale, cantr-o pâclă, *dormea* Ierusalimul, / Pe cruce somnul morții *dormea* de-acum sublimul / Isus, vegheat de oaste! (V, I, 32).

În special la Ion Barbu şi L. Blaga, repetiția se justifică prin apariția în text a unei noi figuri, situată de obicei la nivel fonic; aliterația sau rima interioară completează astfel valorile repetiției lexicale simple: În prag de uşe, / **O troli domoli, o troli** cu guşe

(IB, 44); îți văd iarăși morile **nalte** / cu aripi tot **alte** și **alte** (Bl, 349); Când trec punțile de somn / îmi rămâne numai **visul** / și **abisul, și abisul** (BI, 343); Cine umblă **fără lumină, / Fără lună, fără lumânare** (A, 108).

Tot valoare intensivă, fără alte nuanțe, are repetarea unei sintagme-cheie pentru sensul general al textului, dar efectul unei astfel de reluări este pur decorativ, cel mult ritmic: Și-n ciuda umbrei ce se-ntinde / *Ne vom iubi, ne vom iubi* (IB, 111); Oh, nici o minune *nu se-mplinește. / Nu se-mplinește, nu se-mplinește!* (Bl, 140). Cu un termen alterat, repetiția subliniază uneori expresia ușor paradoxală, "poanta" versurilor: Te cânt și-acum din depărtare. (...) / Fără să vreau, fragilă cititoare / A stihurilor mele bărbătești, / Să știu, trecând prin timp călare, / *Nici cine* **sunt**, *nici cine* **ești** (A, 23).

Fără ca repetiția simplă să prezinte o deosebită frecvență ori variație funcțională – cu excepția, poate, a poeziei lui Bacovia –, i se conturează totuși unele rațiuni de apariție în text. Cea mai puțin semnificativă ni se pare a fi repetiția pentru poezia lui Arghezi, situată în general pe o poziție aparte față de oricare dintre figurile de construcție. L. Blaga și Ion Barbu folosesc repetiția neorganizată ca pe un element auxiliar în realizarea unor efecte figurative fonice, cu valoare incantatorie uneori, ca pe multe alte realizări sintactice încadrate în paralelism. Mai ales pentru Blaga repetițiile, chiar dispuse întâmplător, constituie în plus un mijloc de suplinire a organizării pe care versificația tradițională – ignorată – ar aduce-o în text. Tocmai datorită faptului că, de multe ori, la Blaga versificația nu se supune rigorii măsurilor și ritmurilor tradiționale, versul liber este contracarat, în unele texte, de asemenea repetiții cu funcție ritmică. Similaritatea funcțională – în context – dintre figura sintactică și rigorile verificației va fi mai clară, atât pentru poezia lui Blaga, cât și pentru alți autori, în cazul figurilor de construcție realizate prin simetrie. Să notăm, în sfârșit, că un scriitor ca I. Minulescu, care a utilizat cu fervoare – de la versul izolat până la compoziția poemului – figurile simetriei, nu acordă un rol semnificativ repetițiilor intensive, superlative ori eufonice.

2.2. Două motivații principale justifică apariția – de altfel slabă – a ***repetiției sinonimice***: fie accentuarea unui sens, chiar dacă nu întotdeauna până la superlativ, fie realizarea unui "joc de cuvinte" rezultat din varierea suportului fonic al epitetelor, combinată însă cu menținerea aproximativă a semnificației lor. Chiar diferența dintre aceste două valori e uneori greu de marcat: Să strecor pe-un fir de ață / *Micșorata, subțiata și nepipăita* viață / Până-n mâna, cititorule, a dumitate (A, 173); Căci *Cel-ce-știe* însă *nu cunoaște* / Varsă-ntuneric alb cu mâna mea (A, 123); De unde să le mai adun acum, / În drum *pierdute*, pe vecie *duse* (Ph, 294); și-un suflet îl răscoli, (...) / Cu gândul lui *de-atuncea* și trupul lui *de ieri* (P, 94).

Tot poezia lui Bacovia, cu preferința ei marcată pemntru câmpuri semantice relativ clar delimitate în spațiul aceluiași text, constituie un exemplu semnificativ pentru frecvența repetiției (parțial și contextual) sinonimice. Nu mai este nevoie să precizăm că sinonimia, în aceste cazuri, nu poate fi nici absolută, nici perfectă: e vorba de contexte alcătuite din enumerări nominale sau, mai adesea, din epitete circumscrise într-o sferă semantică relativ unitară și care au sensuri apropiate într-un context determinat. Acesta este, de exemplu, cazul poemului bacovian *Negru*: adjectivul (substantivizat uneori) *negru*, cu o frecvență remarcabilă (7 ocurențe) pentru un text care numără numai 8 versuri, este întărit de o serie de sinonime parțiale și strict contextuale, astfel încât apariția

repetată a adjectivului propriu-zis se corelează cu celelalte determinări apropiate ca sens, şi ele recurente, dând naştere repetiţiei sinonimice (*arse*, *funerar*, *carbonizat*(*e*), *sicrie*, *mangal*, chiar *de metal* – ca determinare pe lângă sintagma *sicrie arse*):

Carbonizate flori, noian de **negru**...
Sicrie **negre**, *arse, de metal,*
Vestminte *funerare* de *mangal,*
Negru profund, noian de **negru**...

Vibrau scântei de vis... noian de **negru**,
Carbonizat, amorul fumega –
Parfum de pene *arse*, şi ploua...
Negru, numai noian de **negru** (B, 27).

Dacă un asemenea exemplu este izolat chiar în ansamblul poeziei – repetitive prin excelenţă – a lui Bacovia, cu atât mai mult el n-ar putea fi întâlnit cu uşurinţă la un alt scriitor. Căci, în afara componentelor repetiţiei sinonimice – extinsă în întreg spaţiul poemului, dar dispusă nesimetric – şi în afara determinărilor cantitative ori calitative ale elementelor seriei repetate (*noian de* negru, negru *profund*), textul nu mai cuprinde decât puţine alte cuvinte pline (*flori*, *vestminte*, *vibrau*, *scântei de vis*, *amor*, *parfum*, *ploua*, *fumega*), selecţie lexicală care dă o imagine destul de clară despre ceea ce s-ar putea numi "compoziţie dirijată" către un anume efect, artificial şi în cele din urmă obsesiv.

2.3. Contraste lexicale rezultă în text din ***repetiţia antonimică***, formă de oximoron care nu întotdeauna se realizează prin repetarea aceluiaşi cuvânt sau radical; situarea în paralelism a unor elemente contrastante lexical apropie această figură mai curând de enumerare decât de repetiţia propriu-zisă (v. *infra*, **3**).

În forma clară de repetiţie, puţinele exemple existente sunt destinate fie să creeze în text un contrast, fie să ambiguizeze deliberat sensul unei determinări; ca şi în realizările precedente, se poate uneori urmări insistenţa asupra figurii de sunet rezultate, aliteraţie şi rimă interioară: Căci trupul tău *te uită*, dar *tu nu-l poţi uita* (P, 89); De nu aş pieri, supt de-un astru / **văzut**-*ne***văzut**, în albastru (Bl, 198); **Mire-te**, *dez***mire-te** / cântecul făpturii, / locul unde toate cresc, / inima pădurii (BI, 263); Şi-aude, subt-**naltele**, / *un***ele**, **altele**: / **erele**, *sf***erele** (BI, 265).

Pentru Minulescu, aceste formaţii oximoronice rezultate din repetarea aceluiaşi radical se află la baza expesiilor paradoxale în care scriitorul a excelat şi pe care le-a dezvoltat în nebănuite variante: Şi-*uitând că m-ai uitat*, / Vei smulge din cadrul *pali-dului* vis / *Întunecatu*-mi chip (Min, 47); Trec *stăpânii grădinilor fără stăpâni* (Min, 66); *Dă-mi tot ce crezi că nu se poate da* (Min, 100) ş.a. Antrenate de repetiţiile lexicale formate prin poliptoton, contrastele iau naştere uneori la Minulescu în spaţiul unei *enumerări* antonimice, şi nu al unei repetiţii propriu-zise; rezultă, însă, întotdeauna o expresie paradoxală, deşi contrastul nu se limitează în toate cazurile la aparenţă; Şi-*apusul meu e* totuşi *răsărit*... [al soarelui] (Min, 70); Eu sunt **o armonie** *de proză* / Şi *de vers*, / *De crime* / Şi *idile*, / *De artă* / Şi *eres* (...) / Eu sunt **o-ncrucişare** *de harfe* / Şi *trompete*, / *De leneşe pavane* / Şi *repezi farandole* (Min, 65). Aceste identificări paradoxale şi surprinzătoare de antonime (ori alternative improbabile) în context apar

rar la alți scriitori (Așa că *ieri e mâne* / Și clipele se-ncurcă desprinse din șirag – Ph, 333). Ele favorizează, în poezia lui Minulescu, un joc uneori strălucitor, dar alteori redundant, în deplin acord cu restul figurilor sintactice al căror campion, în poezia interbelică, a fost scriitorul.

2.4. ***Enumerarea*** nu poate fi încadrată între formele repetiției decât în măsura în care, asemenea acesteia, creează în text *un model* identificabil, completat însă cu elemente lexicale diverse. Repetarea schemei sintactice este de multe ori pusă în legătură cu modelul prozodic, depinzând în oarecare măsură de acesta ori suplinindu-l, în cazul anumitor forme de versificație liberă. Sursă de ritm, enumerarea în scheme sintactice fixe și determinabile nu este total liberă nici de aliterație sau de rima interioară. Toate aceste corelații apărute în text prin introducerea enumerării justifică aducerea în discuție a unei figuri cu statut ambiguu, inexistentă în tratatele de retorică, dar mult utilizată în faza romantică a poeziei europene. Variantele sale contemporane vor fi, evident, lipsite de funcția retorică pe care o posedau în romantism, aflându-se mai curând în relație cu acumularea nominală[7] specifică poeziei interbelice, cu tendința către parataxă și, desigur, cu versificația modernă, eliberată în parte de rigorile prozodice clasice.

Din seria figurilor bazate pe enumerare, ne vom opri la enumerarea *propriu-zisă* (cu varinta sa – *epitetul multiplu*) și la enumerarea *în gradație*, ascendentă (*climax*) sau descendentă (*anticlimax*).

2.4.1. Privită din punct de vedere sintactic, ***enumerarea*** este de cele mai multe ori *asindetică*, parataxa fiind mijlocul cel mai propriu asocierilor și înșiruirilor câteodată excesive care au dominat caracteristic texte aparținând celor mai divergente direcții. Acumulările pot avea valori diferite; la Blaga, sunt uneori excesive și ilogice, la Arghezi îmbracă aspecte incantatorii și ritmice specifice descântecelor sau altor forme exorcizante din folclor: *Cugetul, cumpăna, steaua* / grea judecată îmi fac (Bl, 338); *Răscăcărătura, / Umflătura, surpătura, / Deșelarea, / Noada, spinarea, / Ceafa, nasul* / Trec cu trasul (A, 160).

Exemplele de enumerări din toate categoriile, extrase din textele lui Arghezi, riscă să aducă la un numitor comun și să șteargă efectele procedeului în realizarea cu totul neobișnuită a acestui scriitor. În realitate, un fragment de felul celui de mai sus constituie doar o parte componentă a poemului în care apar (în cazul de față, *Munca* – din ciclul *Flori de mucegai*), căci textul întreg e construit din enumerări nominale, alternate cu scurte propoziții paratactice și cel mai adesea eliptice. Rezultatul e o expresie discontinuă sintactic, în ansamblul căreia enumerarea asindetică se combină și cu alte procedee destinate aceluiași efect: elipsa predicatului, parataxa propozițiilor devenite astfel și ele constituente ale unei enumerări, absența aproape totală a subordonării conjuncționale, care reduce practic relațiile în frază și în text, echilibrarea ritmică a frazei prin corelative (*cum... așa*) etc.; *Doi dumicați de jar* / În apa unui pahar. / *Cu tăciuni* / Se face și de-aplecăciuni. / *Relele coapte* / Pier într-o noapte. (...) *O alifie* / **La sfrinție,** / *O băutură* / **La căldură,** / **La frig** / *Țipirig.* (...) / **Cum** ți-e *răul,* / *Cârmâzul, spânzul, scăpăul,* / *Sânge de nouă frați, coconari,* / *Migdale amari,* / **Așa** îți este și *leacul* (A, 160–161). De altfel, în toate variantele și funcțiile enumerării libere de poziție fixă, poemul arghezian va ocupa primul loc, deși scriitorul are o

predilecție moderată pentru figura sintactică rezultată din simetrie ori paralelism. O organizare specifică și situată în afara regulilor retoricii tradiționale guvernează textul lui Arghezi, iar frecvența unor asemenea enumerări, liber dispuse în poem, constituie un prim argument în sprijinul observației de mai sus.

Mai puțin specifică pentru un anumit poet și mai generală este construcția *sindetică*, în care accentele se pun în text prin repetarea abuzivă a conjuncției, de obicei **și** coordonator cu valoare adverbială suplimentară, alcătuind un polisindeton: Și s-au împăcat în mine: împreună picuratu-mi-au în suflet / *credința* **și** *iubirea* **și**-*ndoiala* **și** *minciuna* (Bl, 38); Toate stau la locul lor: *piatră, floare* **și** *urcior*, / *vatră* **și** *amnar* **și** *iască* (Bl, 358); Livada, câmpul și-au pierdut **și** *floarea* / **Și** *roadele*, **și** *frunza* **și** *culoarea* (A, 44); v. exemple și *infra*.

Dincolo de aspectele sintactice, valorile contextuale ale enumerării depind de natura semantică a elementelor sale componente. Cele mai frecvente în text sunt enumerările de substantive concrete, destinate să realizeze ori doar să sugereze o descriere de interior sau de peisaj. Deși aproape toți marii scriitori uzează de acest procedeu – căci enumerarea nominală a cunoscut o adevărată vogă în poezia interbelică (v. nota 7) –, Arghezi este cel care o extinde asupra textului unor întregi poeme, trecând-o neașteptat din sfera descripției propriu-zise în sfera unei descrieri simbolice. Descriptivul pur este efectul incontestabil în cazul unor exemple extrase din poezia lui Minulescu, Pillat, Philippide, Blaga și uneori a lui Arghezi însuși: *Lacul, / nuferii, / castanii, / stânjeneii / și glicina* – / **toate** dorm (Min. 86); *Caleașcă, drum* de noapte, *păduri* adânci de fag, / Și prin frunzișe *lună* cernută-n ceață fină, / *Poiene* necosite de mult și *miros* vag / **De flori**, **de fân** în floare, **de fagi și de sulfină** (P, 88); Și pașii duduiau sonori și grei / *Pe lângă ziduri* de palate moarte, / *Prin piețe, pe sub pórtice, pe-alei*. // Și se uitau la noi, de sus, mirate, / *Cupole, turnuri, pórtice, palate* (Ph, 275); *Buruieni* de scamă și otreapă. / *Muntele*-i strâmb. *Țarina* crapă. / *Cenușe, funingini și zgură*. / *Mucegai și mălură* (A, 299).

Alteori, însă, un dubiu poate plana asupra sensului enumerării, ca în poemul lui Arghezi *Făclii: Făclii și candele* la rând, / Stinse, aprinse, fumegând. / *Catapetesme, bolți, iconostase*, / Acoperite cu praf de mătase (A, 193). Adevărata semnificație a aparentei descrieri este relevată, însă, abia în finalul textului, când sensul simbolic al elementelor nominale enumerate se clarifică: Și, iacă, / *Sunt închiși toți anii tăi, în trecut*. / I-ai trăit? Ți s-a părut? (A, 194).

În sfârșit, sensul simbolic – uneori doar metaforic – poate fi clar marcat încă din secvența introductivă a enumerării. Deși, asemenea exemple există și la alți scriitori (Blaga sau Minulescu, la care enumerările metaforice marchează aproape exclusiv acumulări declarative), tot la Arghezi astfel de enumerări au o semnificație aparte, atât prin ponderea pe care o capătă în ansamblul poemului (simbol central, concluzie sau chiar, uneori, întreaga construcție a textului), cât și prin frecvența cu care sunt utilizate: *Cântecul, lumina, taina, unda, -ntinsurile-albastre*, / N o i l e ț i n e m, n o i l e s t r â n g e m, *cei căzniți, urâți și goi* (A, 83); Cu puterile neajutate / *Nici de taurul, nici de leul, nici de vultúrul* / Care au lucrat împrejurul / *Lui Luca, lui Marcu și lui Ioan* (A, 137). Poemul *Vraciul* din ciclul *Cuvinte potrivite* constituie un caz-limită pentru poezia întregii perioade, fiind alcătuit aproape exclusiv din enumerări nominale, incluse în fraze foarte simple, paratactice, formate din propoziții alternativ complete și eliptice de predicat: toate trăsăturile liricii

moderne se aglomerează, deci, în acest poem cu o structură extrem de semnificativă[8]. Întreaga compoziție a textului este gândită în același sens, al acumulărilor excesive de tipul enumerării haotice, căci monologul liric al „vraciului" trebuie să îmbrace, în cele din urmă, aspectul ritmat incantatoriu al unei psalmodieri, care să dubleze aparenta descriere prin succesiune a obiectelor magice. Dacă adăugăm și faptul că paralelisme ternare – simetrie de care Arghezi se ferește aproape întotdeauna – completează ritmica textului, se conturează mai clar maniera lui Arghezi de a amplifica prin context valoarea unui procedeu relativ simplu, interferând figuri ce aparțin fie aceluiași nivel (aici sintactic), fie la niveluri diferite (ceea ce se enumeră este o serie simbolică sau de metafore implicite). Construcțiile aproape exclusiv nominale, cu verbul foarte puțin reprezentat (căci fiecare strofă are doar 1–2 verbe, atunci când nu e total eliptică), izolează obiectele simbolice și creează nu o fluență a limbajului, ci – dimpotrivă – o discontinuitate prin juxtapunere, specifică întregii perioade a liricii pe care o analizăm.

Am **un bazar** *de zări și firmamente*
De cioburi noi de lună și planeți.
Aștri defuncți atârnă de păreți,
Împărecheați cu zeci de *instrumente,*

Tablouri fără dată, *cărți, portrete,*
Pendule-n care cucul s-a oprit,
Spade cu vârful ars și ruginit
Icoane, pajuri, chivote, stilete... (...)

Corăbii ancorate-n câte-o mare,
Orașe grămădite-n crepuscul,
Câmpii închise *și pământ* destul,
Subt clopotele câtorva pahare.

Hlamide albe, *mitre și coroane*...
Pot unge, *papi, uzurpatori și regi.*
Neamuri pierdute *și vecii* întregi
Stau condensate-n rânduri de flacoane.

Un semn, *și tâmpla* cerului **se-apleacă.**
Un semn, *și uraganul* **s-a trezit.**
Un semn, *și neamuri noi* **s-au zămislit!**
Dar semnul mâna mea **nu vrea să-l facă!** (A, 99–100).

Întregul nivel figurativ sintactic capătă noi semnificații într-un asemenea text, dublându-i aspectele metaforice și simbolice: enumerarea constituie procedeul de bază în organizarea poemului, dar ea este însoțită de simetria epitetelor determinative (*aștri* – defuncți; *tablouri* – fără dată, *pendule*-n care cucul s-a oprit, *corăbii* – ancorate, *orașe* – grămădite, *câmpii* – închise, *pământ* – destul, *hlamide* – albe, *neamuri* – pierdute, *vecii* – întregi); de simetria ternară care guvernează fie acumularea nominală (*hlamide – mitre – coroane, papi – uzurpatori – regi*), fie structura sintactică anaforică a unei întregi strofe (*Un semn – Un semn – Un semn / Dar semnul; și tâmpla – și uraganul – și neamuri*) și de elipsa manifestată la nivelul propoziției (*Corăbii... / Orașe... / Câmpii...*

şi pământ... // Hlamide..., mitre şi coroane...) ori la nivelul frazei, căci coordonatele simetrice din ultima strofă citată se încheie fiecare la sfârşitul versului, dar în spaţiul catrenului versurile au aspectul unei mai ample enumerări, determinată de tăietura sintactică bruscă şi de separarea lor prin pauză în loc de conjuncţie coordonatoare sau virgulă (*Un semn, şi... se-apleacă. / Un semn, şi... s-a trezit. / Un semn, şi... s-au zămislit!*).

Introducerea în discuţie a enumerării alături de formele repetiţiei sau ale paralelismului se justifică astfel, căci dacă este întotdeauna semnificativă pentru lector perceperea unei reluări lexicale, nu mai puţină semnificaţie are decelarea repetării *categoriei* sau a *clasei* gramaticale: recurenţa *numelui* într-un text, a *verbului* sau a *adjectivului*, revenirea aceleiaşi *persoane* verbale şi pronominale, a aceluiaşi *mod* la verb ori *caz* la substantiv; situate în poziţii echivalente sau comparabile, pot fi uneori mai relevante pentru ideea poetică dominantă a textului decât repetiţia lexicală pură[9].

Această identitate funcţională se manifestă în preponderenţa componentei sintactice (simţită ca formă imuabilă) asupra celei lexicale (permanent variată), în enumerări care întrunesc unităţi lexicale asociate ilogic sau, cel puţin, incoordonabile între ele: În fiecare sunet tăcerea ta se-aude, / *În vijelii, în rugă, în pas şi-n alăute* (A, 45); *Uite sânge, uite slavă, / Uite mană, uite otravă* (A, 109).

Modelul sintactic primează asupra acoperirii sale lexico-semantice şi în asocierile unor elemente foarte abstracte cu altele concrete sau decorative: O seară de octombre cu palpitări discrete / *De frunze, / De imagini, / De pleoape* / **Şi regrete** (Min, 92); *Pământul, ţarina, bucatele, /* Puse-n spinarea mea cu toatele, / *Oameni şi turme şi vite, / Brazdele* zguduite, / *Potecile, mirîştea, /* **Durerile, neliniştea**, / *Ploaia, negura, vântul, /* **Hohotul, spaima, frământul** (A, 365); Boarea atlantică pipăie *morile*, / **veacul de mijloc**, *laptele mării, / părul femeilor, scrumul şi florile* (Bl, 199).

Precizând raporturile de sens, enumerarea poate însuma în aceeaşi serie termeni aflaţi între ei în relaţie sinecdotică/metonimică: Atunci, pe-ntuneric, berechet, / *Braţele, mâinile, degetele,* **hoţii, baba** / Înăbuşiră fata lor (A, 140); Au trecut *vremile,vârstele, orele*, / **Fetele** zvelte şi **horele**. / Au trecut **porumbieii** în zbor / Pe deasupra lor, / **Cimpoaiele, viorile,** / Au trecut şi **florile** (A, 327).

În sfârşit, enumerările limitate la sfera noţiunilor abstracte – doar câteodată metaforice –, frecvente şi specifice pentru poezia lui Ion Barbu, nu presupun aceeaşi varietate în asociere: – orgie / *De ritmuri* vii, *de lavă, de freamăt* infinit (IB, 100); Acolo vei ajunge în Marea Noapte, greu / *De gânduri, de nelinişti, de-*adâncă-*nduioşare* (IB, 99).

2.4.2. ***Epitetul multiplu*** constituie, pentru perioada de care ne ocupăm, o formă poetică întârziată. În special în varianta sa ternară, a fost mult utilizat în romantism, post-romantism şi simbolism. Apariţia sa în poezia interbelică îmbracă, de aceea, un aspect uşor vetust, creând în text o simetrie depăşită de celelalte tipuri ale repetiţiei. Poeţi caracterizaţi printr-o frază "construită", deliberat artificială, îl utilizează, şi de aceea nu va surprinde frecvenţa lanţului de epitete la simboliştii secolului XX (Al. Th. Stamatiad, Elena Farago, I. Minulescu şi G. Bacovia) sau la ultimul mare reprezentant al retorismului tradiţionist, Octavian Goga: Muri-vom, palidă copilă, *uitaţi, senini şi zâmbitori* (Stamatiad, APS, 260); *În tristele* petale *suave, parfumate* (*ibid.*, 264); Pe-o *lungă şi aspră şi stearpă* şosea (...) / Cu apa *sălcie şi caldă şi rea* (Farago, APS, 162); Din ţara asta *minunată, / Tăcută, / Tristă/ Şi bizară* (Min, 39); Iar de la fereastra plină de

zambile / *Albe, / Roze / Şi liliachii* (Min, 132); *Rătăcitor, cu ochii tulburi, / Cu trupul istovit* de cale, / Eu cad *neputincios*, stăpâne, / În faţa strălucirii tale (G, 3); Cu zâmbet bun, cu ochi *cuminţi şi limpezi, / Strălucitori* de lacrimi şi lumină (G, 18); Prin ceaţă – *obosite, roşii, fără zare* – / Ard *afumate, triste* felinare (B, 16); Amurgul pe lebede pune culori: / *De sineală, de aur, de sânge* (B, 43).

Pentru Ion Barbu, lanţul ternar de epitete e o formă de simetrie de care n-a abuzat, iar la Arghezi sau la Blaga epitetul multiplu nu apare, practic, decât ca mod de asociere a contrastelor (strict oximoron sau sinestezie) şi de insistenţă prin repetiţie cvasi-sinonimică: Cu *verzi şi stătătoare* pustietăţi *lichide* (IB, 97); *Îndurerat, nesigur şi silnic* Lohengrin (IB, 115); Cu slove *mici, stângace şi subţiri* (Bl, 23); Subt ursa-mare, *surpat* de bureţi, / *neatins* de om, *neajuns* de ereţi, / *bătrân, bătrân*, în imperiul meu / bradul *bărbos* străjuieşte mereu (Bl, 193); sfântul *palid, sfârşit şi blând* pe cruce (A, 103); Carte *frumoasă*, cinste cui te-a scris, / Î n c e t *gândită*, g i n g a ş *cumpănită* (A, 47); Senină-n imitarea-i *eternă, rece, goală,/ Şi silitoare*, iarna (A, 85); *Rece, fragilă, nouă, virginală*, / Lumina duce omenirea-n poală, / Şi pipăitu-i *neted, de atlaz*, / Pune găteli la suflet şi grumaz (A, 28)[10].

2.4.3. ***Climax***-ul notează o gradaţie ascendentă în enumerare sau acumulare; când gradaţia este descendentă, varianta poate fi considerată *anticlimax*[11]. Având în general valoare retorică şi creând uneori o surpriză în text, gradaţia ascendentă nu poate prezenta realizări specifice nici secolului, nici diferiţilor scriitori. În ansamblul poeziei interbelice aspectele retorice sunt rare, excepţia constituind-o, doar uneori, Minulescu: Zări-vom pe-alţii *cum sosesc, / Cum ne ajung, / Ne trec-nainte / Şi râd* că nu-i putem opri (Min, 11).

Uneori simple nuanţe de sens separă "gradaţia" vocabulelor enumerate (v. versurile din Blaga şi Arghezi, unde schimbarea de sens constă în trecerea de la concret la abstract), alteori distanţa semantică e mai spectaculoasă, ca în câteva citate din Al. Philippide: Era-ntr-un vechi oraş încremenit, / Plin *de mister, de noapte şi de moarte* (Ph, 193); În elegii cu meşteşug subtil / Cântai *femeia, stelele şi zeii* (Ph, 265); tainele, ce le-ntâlnesc / în calea mea / *în flori, în ochi, pe buze ori morminte* (Bl, 3); şi-o să-ţi despoaie / de primăvară *trupul, fruntea, nopţile şi* **dorul** (Bl, 40); Pretutindeni *e o tristeţe. E o negare. E un sfârşit* (Bl, 144); Cine vrea *să plângă*, cine *să jelească*. / Vie să asculte-ndemnul nenţeles, / Şi cu ochii-n facla plopilor cerească / *Să-şi îngroape* umbra-n umbra lor, în şes (A, 43); Ziua *cenuşie, vânăta* zi *tristă,* / Îşi cocoloşeşte soarele-n batistă (A, 283); Călărind vârtej, s-a dus / Nu departe într-apus / Şi s-a-ntors din zarea largă / *Slut şi-ntins şi mort*, pe targă (A, 346).

Gradaţia descendentă este, în general, mai rară în poezie şi unul dintre efectele enumerării gradate dispare în această realizare: retorismul este înlăturat, rămâne doar valoarea de acumulare şi de slăbire a ritmului, reducerea perspectivei descriptive de la general la particular: s-au făcut *lumea, stihiile, ziua şi focul* (Bl, 140); Albinele-n faguri adună / şi-amestecă *învierea, / ceara şi mierea* (Bl, 185); Un talaz (...) / *Se îndulceşte, alunecă, se strecoară, adoarme,* / Fără năvală, fără să se sfarme (A, 193). Sensul enumerărilor descendente trebuie căutat în tendinţa antiretorică a unei întregi direcţii din poezia perioadei analizate: Blaga, Arghezi, Ion Barbu sunt definit antiretorici; pe de altă parte, nu trebuie uitat nici faptul că versul liber, utilizat de Blaga sau de Arghezi,

reprezintă un cadru ideal pentru organizarea – sintactică şi semantică – impusă textului de climax şi de anticlimax, acumulări ritmice care suplinesc în parte libertatea codului prozodic.

3. Paralelismul sintactic

Structurile paralele, caracterizate prin simetrie poziţională combinată cu rigoare numerică, reprezintă în principiu factori de organizare a textului poetic cu mai mare eficienţă decât oricare dintre formele repetiţiei sau ale enumerării. Poezia perioadei interbelice nu se mai supune – asemenea creaţiei poetice a secolului precedent – unor scheme retorice foarte fixe; ea nu reeditează, deci, formele perimate şi uşor definibile ale modelelor tradiţionale. În ansamblul poeziei epocii – şi afirmaţia este, totuşi, greu de susţinut, dată fiind amploarea materialului cercetat –, construcţiile sintactice care alcătuiesc paralelismul prezintă o mai mare mobilitate faţă de modelele clasice, cel puţin într-un anume sens: pe de o parte, sunt destul de limitate ca frecvenţă (cu excepţia lui Minulescu şi a lui Bacovia, ale căror volume vor face întotdeauna corp aparte în ansamblul poeziei interbelice) formele precis identificabile, cum ar fi *anaforele, epiforele* şi combinaţiile lor – *anadiploza, epanadiploza* şi *chiasmul*, de exemplu; pe de altă parte, alături de lărgirea şi nuanţarea funcţiilor repetiţiei şi enumerării libere de rigori poziţionale (v. *supra*, **2**), se poate nota o amplificare a rolului structurilor paralele, la nivelul general al textului, căci simetria tinde să depăşească nivelul propoziţiei şi al frazei, achiziţionând o funcţie complexă, de mijloc compoziţional extrafrastic, organizator al secvenţelor de fraze şi element constitutiv fundamental al gramaticii textuale. Desigur, însă, că observaţia de mai sus trebuie să comporte o serie de nuanţări, determinate de uzul formelor paralelismului la fiecare scriitor în parte. Nici analiza figurii izolate nu este întotdeauna semnificativă, şi de aceea vom apela la contextul în care variantele paralelismului apar pentru a le explica semnificaţia complexă. Căci şi pentru poezia modernă, ca şi pentru creaţiile populare sau pentru faze mai îndepărtate în timp ale limbajului poetic, *paralelismul* – în special ca mod de organizare şi modelare a textului – continuă să aibă un rol important; funcţia sa poate fi nuanţată şi modificată, dar în orice caz el se dovedeşte neaşteptat de frecvent într-o poezie care neglijează sau utilizează cu o maximă libertate alte rigori de formă, cum ar fi codul prozodic. Dar cele două aspecte – figura sintactică şi prozodia – nu sunt total independente, căci aparenta dezordine pe care o dă versul liber unui text poetic este nu o dată contracarată de modelarea aceluiaşi text în cadrele figurii sintactice, cel mai adesea ale paralelismului compoziţional.

Nu ne vom ocupa separat de aspectele numerice presupuse de paralelism. Construcţiile binare, ternare sau plurimembre pot avea importanţa lor în comentarea figurii, dar este o valoare pe care o considerăm depăşită şi superficială pentru perioada modernă a limbajului poetic, căci ea se subordonează exclusiv organizării formale. Paralelismele ternare au avut o frecvenţă enormă şi o funcţie specifică în faza romantică a poeziei româneşti; vestigii ale acestor construcţii stereotipizate au existat până în simbolism şi post-simbolism şi nu s-au limitat la primele două decenii ale secolului XX; raporturile dintre construcţiile binare sau alcătuite din perechi de câte doi termeni, mai echilibrate decât paralelismele cu trei elemente ori decât acumulările cu mai mulţi

membri, au constituit pentru poezia întregului secol precedent motive de argumentare pro- şi contra clasicizării, reclasicizării, influenţelor romantice timpurii, valorilor întârziate ale romantismului şi amprentei pe care acestea şi-au pus-o asupra poeziei simboliste etc. Dar pentru literatura secolului XX, aceste aspecte nu mai sunt la fel de semnificative şi nici nu mai au ponderea pe care o aveau în faza de constituire a limbajului poetic modern. Aşa cum vom observa, figura în sine îşi pierde din valoare, câştigând pondere în *ansamblul* textului, constituind de multe ori *unica* formă de simetrie sau de vagă organizare sintactică şi ritmică a poemului, în absenţa unor coordonate prozodice deliberat eliminate. O simetrie anaforică, versul-refren apărut chiar asimetric în două puncte ale textului, o combinaţie paralelă imposibil de închis în cadrul unei figuri cunoscute capătă, astfel, semnificaţie sporită şi de aceea ne vom dirija comentariile ulterioare asupra celui mai important component definitoriu al paralelismului – simetria poziţională –, lăsând să reiasă doar în subsidiar funcţia celuilalt component – distribuţia numerică a „membrilor".

Înainte de a proceda la o analiză amănunţită a figurii sintactice, am putea crede că paralelismul – în sensul cel mai larg – este o formă perimată, prea rigidă pentru a se plia cerinţelor expresiei poetice moderne. Dacă afirmaţia e adevărată pentru unii scriitori, există alţii care l-au folosit mult, extinzându-i funcţia şi semnificaţia în construcţia textului. Nu frecvenţa într-un text sau în ansamblul creaţiei unui autor reprezintă, însă, criteriul de apreciere, ci valoarea pe care contextul o conferă construcţiei paralele, îmbinarea mai multor tipuri de figuri sintactice sau, dimpotrivă, izolarea lor în text; o simetrie existentă într-un poem de Arghezi – la care sintaxa e altfel foarte liberă – poate însemna mai mult decât o serie anaforică dintr-o poezie de Goga, unde procedeul nu este izolat.

Cu aceste observaţii preliminare, ne ocupăm în continuare de repetiţiile în poziţie fixă, forme constituente ale paralelismului.

3.1. ***Anafora şi epifora*** (secvenţe sintactice construite după schema *x.../x.../x...* şi *...x/ ...x/ ...x/*) sunt figuri cu o repartiţie destul de uniformă ca frecvenţă. Dintre ele, ***anafora*** are răspândire mai mare, ceea ce dovedeşte, într-o oarecare măsură, că poezia nu se poate lipsi de cea mai simplă formă a paralelismului sintactic nici în faza sa actuală şi că ideea formulată de Jakobson pentru limbajul poetic modern – după care tehnicile paralelismului se suprapun structural ideii de poezie – e prea puţin exagerată în scopul demonstraţiei sale de moment (v. nota 3). Uniformitatea şi aparenta egalizare a grupului de autori care utilizează anafora este, însă, contracarată de variantele diverse pe care figura le are la fiecare în parte, ca şi de funcţiile sale extinse sau nu într-un context lărgit, prin combinarea cu alte structuri paralele ori repetitive. În urma acestor distincţii, vom constata totuşi rolul şi ponderea surprinzător de mari ale paralelismelor anaforice în cursul unei perioade programatic centrate nu asupra figurilor sintactice, ci aproape exclusiv asupra celor semantice. Impresia pe care o lasă marea poezie interbelică, unde metafora domină absolut, însoţită de simbol şi de multiplele forme ale comparaţiei, este de a fi fost atrasă involuntar pe panta simetriei, a insistenţei şi a paralelismului de structură, ca şi cum aceste forme poetice esenţiale n-ar fi putut fi evitate. Aşa se explică – credem – şi lărgirea funcţională a figurilor sintactice simple, care părăsesc cadrul propoziţiei-vers şi pe al frazei-strofă pentru a deveni modalitate de organizare a textului în întregime, dar şi ponderea sporită a anumitor tipuri figurativ-sintactice – refrenul, de exemplu –, legate prin definiţie de *ansamblul* textului.

Anafora fusese o figură mult utilizată – în variate combinaţii numerice – de Al. Macedonski, D. Anghel sau G. Coşbuc şi de aceea nu surprinde nici apariţia ei la simboliştii şi tradiţionaliştii secolului nostru, nici funcţia de acumulare uneori mecanic-retorică: *Aceleaşi* veşnici primăveri, / *Aceleaşi* toamne-ndoliate; / *Aceleaşi* flori mirositoare / Şi frunze pale ruginite; / *Aceleaşi* zile monotone / Şi melodii obositoare (Stamatiad, APS, 268); Azi *moare*-nfiorarea cetăţilor de stele / (...) *Mor* visurile albe ce-mi tremură pe strună / (...) Şi *moare* găinuşa în pragul nopţii sure, / (...) *Mor* fluturii din zare şi *mor* toţi trandafirii (G, 71).

Excesul programatic de simetrie pare a fi raţiunea deosebitei importanţe pe care o are paralelismul anaforic pentru Minulescu. Uneori, figura se limitează la doi-trei termeni paraleli, dar poate fi extinsă şi la şapte-opt versuri: *Voi ne-aţi uitat* – / Şi *ne-aţi uitat* că nu ne mai vedeţi (Min, 12); *Visul tău să fie* visul insulelor Boromee, / *Visul tău să fie* totul, / Tot precum e răsăritul (Min, 86); *Câte clopote* să fie? / *Câte voci* nedesluşite mor în zori, iar noaptea-nvie? / *Câte voci* blestemă foamea zilelor din postul mare? (Min, 53); *Trec* vagabonzii, / *Trec* stăpânii grădinilor fără stăpâni, / *Trec* antipozii fericirii patriarhalilor bătrâni, / *Trec* anonimii omenirii, / *Trec* corifeii poeziei şi preistoricii gândirii, / *Trec* regii primului dezastru şi-n vinşii primului regret, / *Trec* vagabonzii – / Parodia nedumeririi lui Hamlet (Min, 66).

Se poate observa că, într-o astfel de desfăşurare amplă, efectul e apropiat de acela al enumerării nominale, căci cuvântul anaforic are tendinţa de a se goli de sens în cursul reluărilor succesive, devenind un simplu element de conservare a ritmului; în timp ce accentul semantic se deplasează spre restul enunţului, dotat astfel cu valori suplimentare.

Alteori, însă, Minulescu închide un întreg poem în limitele obsedante ale unei singure construcţii anaforice; *Romanţă policromă* nu e singurul exemplu în acest sens, dar ni se pare unul dintre cele mai semnificative:

I *Dă-mi* **tot** ce crezi că nu se poate da,
Dă-mi calmul blond al soarelui polar,
Dă-mi primul crepuscul pe Golgotha
Şi primul armistiţiu planetar.

II *Dă-mi* paradoxul frumuseţii tale
Dă-mi prooro cirea viselor rebele,
Dă-mi resemnarea strofelor banale
Şi controversa versurilor mele. (...)

VI *Dă-mi* **tot** ce-n prima clipă risipiseşi,
Şi tot ce-n clipa ultimă aduni.
Dă-mi fastul siluetelor regeşti
Şi perspectiva casei de nebuni (Min, 100).

Ca şi în explicarea funcţiei refrenului la Minulescu (v. *infra*, **3.5**), nu se poate face abstracţie, în judecarea unor astfel de structuri paralele, de legătura cu funcţia muzicală a reluării sintactice, materializată sau nu într-o figură de sunet propriu-zisă. Să adăugăm şi faptul că scriitorul nu limitează anafora la o simplă reluare (în exemplul de mai sus *Dă-mi.../ Dă-mi.../ Dă-mi...*), ci o combină, de data aceasta sub o formă apropiată de epanadiploză, cu reluarea aceluiaşi radical şi la sfârşitul versului (*Dă-mi* tot

ce crezi că *nu se poate da*), dar şi cu sensul paradoxal pe care îl aduce negarea – în al doilea emistih – a ceea ce s-a afirmat în primul, sub forma negației propriu-zise sau a oximoronului (v. şi *Dă-mi simfonia flautelor mute*). Şase strofe ale textului sunt, astfel, construite în anafore ternare, dispuse simetric în primele trei versuri ale fiecărui catren. O simetrie complicată guvernează construcția poemului (introdus şi încheiat, de altfel, printr-o strofă cu elemente de refren, aproape identică la reluare, dar situată în afara anaforei centrale), simetrie care se datorează şi paralelismului de construcție sintactică al fiecărui vers cuprins în anafora-cadru. Cu excepția introducerii şi a încheierii (*Dă-mi* **tot**), versurile-propoziții au o sintaxă identică; verbul este urmat de un complement direct (substantiv) şi de o determinare atributivă (fie adjectivală, fie substantivală): *Dă-mi calmul*... (primul) *crepuscul*... (primul) *armistițiu*... *paradoxul*... *proorocirea*... *resemnarea*... *controversa*... *simfonia*... *tălmăcirea*... *rebusul*... *prețul*... *simbolul*... *ritmul*... *tusea*... *spleenul*... *spectrul*... *gravitatea*... *comicul*... *fastul*... *perspectiva*. Excesul anaforic este dublat, deci, de un exces de enumerare nominală şi nici un alt poet al acestei perioade nu s-a arătat atât de receptiv față de efectul stilistic al acumulărilor, dar nici atât de nepăsător față de ceea ce acumulările nominale – indiferent dacă incluse în construcții simetrice sau nu – pot avea redundant, prea ritmat şi, în ultimă instanță, monoton.

Repetițiile anaforice au, la Ion Barbu, mai curând caracter întâmplător, apărând cel mai adesea sub forme binare, într-un paralelism echilibrat care nu cuprinde niciodată mai mult decât un cuvânt, uneori doar o simplă prepoziție sau un morfem: *Uitat* să fie visul şi zborul lui înalt, / *Uitată* plăsmuirea cu aripe de ceață! (IB, 100); *Cad* fulgii şovăielnici, aşa cum în poveste / *Cad* stropi de piatră scumpă (IB, 112); *Corabia* a l e a r g ă ... în negura greoaie, / *Corabia* se-nclină, şi- a l e a r g ă fără țel (IB, 101); Dar soarele, aprins inel, / *Se oglindi* adânc în el; / De *zece* ori, fără sfială, / *Se oglindi* în pielea-i cheală (IB, 119).

Doar rar se încadrează şi paralelismul anaforic între alte forme de simetrie, destinate să creeze în text o armonie situată la nivel fonic, aliterație sau rimă interioară: *Cu* **Laurul-Balaurul**, / *Să toarne-n* **lume aurul**, / *Să-l toace* gol **la** drum să iasă / *Cu* măsă**la**rița-mireasă, / *Să-i ție* de împărătească (IB, 50).

Anafora simplă nu este frecventă nici în poezia lui Blaga, dacă exceptăm primul său volum, *Poemele luminii*: *Lin, / lin, / lin* – picuri de lumină (Bl, 21); *Vei plânge mult* atunci *ori vei* ierta? / *Vei plânge mult ori vei* zâmbi? (Bl, 37); îndemnuri cereşti / *să fim încă* odată, / *să fim încă* de-o mie de ori, / *să fim, să fim!* (Bl, 145). Dar anaforele îmbracă la Blaga şi forme mai complexe, rezultate din multiple repetări combinate în poziții diferite: **Pământule**, *dă-mi trupul înapoi*, / **Pământule** tâlhar, d e c e m i l-a i furat, / d e c e m i l-a i ascuns în sânul tău de sloi?/ (...) *dă-mi trupul, trupul înapoi* (Bl, 79). În ultima perioadă a poeziei sale, Blaga utilizează anafora doar ca accesoriu în realizarea unei simetrii mai largi a poemului, într-o formă apropiată de a laitmotivului sau a refrenului, căci repetiția cuprinde secvențele ample, diferite între ele prin minime variații lexicale. *Arábida*, din ciclul *Stihuitorul*, constituie doar unul dintre numeroasele exemple de acest fel, în care anafora îşi depăşeşte cadrul de figură schematică devenind baza de simetrie a textului, la inițiala a trei strofe succesive (cea de a patra face excepție):

Arábida – țară ce are
De-a pururi un vânt dinspre mare –;
Arábida – ce te evocă

mai mult decât plajă şi rocă?;
Arábida – câte şi ce elemente
înfrunţi tu – străvechi şi prezente! (Bl, 349).

La Arghezi, de puţine ori anafora e simplă, iar lucrul acesta nu surprinde pentru un scriitor care a făcut din dislocare sintactică şi independenţă poziţională a elementelor frazei caracteristici esenţiale ale scrisului său. Rar anafora e la Arghezi retorică, şi doar în adresarea lirică directă (A, 114) sau în imitaţii ale ritmicii populare apar construcţii cu mai mulţi termeni (A, 110):

Şi *fii-ne* iubită în rostul tău sublim
Şi *fii-ne* mai scumpă prin cele ce nu ştim.
Aprinde-ţi două umbre de fiece lumină,
Fii nouă deopotrivă şi soră şi străină.
Fii ca o apă pură, în care se ascund (...)
Fii cântecul viorii ce doarme nerostit, (...)
Fii arborele încă nemistuit cenuşă (A, 114);
Şi-uneori sunt ca o cracă,
Singură care se-apleacă,
Singură ce se frământă,
Singură plânge şi cântă,
Singură se încovoaie (A, 110);
Uite-n livadă stupii,
Uite-n vifore lupii,
Uite cerbii,
Uite firul ierbii (A, 185).

Variaţiile la care forma fixă a anaforei este supusă în versurile lui Arghezi se explică printr-o necesitate de derogare – fie şi numai prin acumulare – de la regula sintactică stabilită. De aceea, la Arghezi anaforele nu se mai limitează la un context restrâns, ci, o dată modelul sintactic imprimat, reapar printr-un element reluat la distanţă în text:

Şi *parc*-ar fi avut şi copite.
Parcă avea un beteşug.
Parcă ieşise-atunci dintr-un coşciug
Şi mai abitir
Venea din cimitir,
Ca o momâie.
I se strâmbase ceva
Şi *parcă* puţea
A tămâie (A, 149).

O figură iniţială poate antrena o a doua şi astfel iau naştere anafore „dublate", derivate una din alta, fie pentru că se sugerează în text o formă dialogată (A, 346), fie pentru că paralelismul sintactic perfect introduce – prin contrast – o incompatibilitate sau o opoziţie de sens (A, 28):

Dă-mi durere şi prigoană,
Dă-mi otravă cât îţi place.
Ţine: milă şi pomană,

Ține har și **ține** pace (A, 346);
Măcar câteva crâmpeie,
Măcar o țandără de curcubee,
Măcar **nițică** scamă de zare,
Nițică nevinovăție, **nițică** depărtare (A, 173);
De ce-oi fi **atât de mare**?
De ce-i el **atât de mic**? (A, 28).

O altă varietate de paralelism anaforic dublat se combină cu sintaxa poetică, o anaforă realizând simetria la început de vers și aceeași sau o a doua la cezură. Construcțiile acestea sunt frecvente la Arghezi, în special în *Cuvinte potrivite* și *Flori de mucigai*; versificația mai liberă din ultima parte a creației argheziene se va putea mai greu adapta unor astfel de forme; atunci când sunt, totuși, înregistrate (v. A, 308), anaforele multiple – dispuse simetric la inițială de vers și la cezură – constituie cadrul foarte riguros pentru acumulări de abstracțiuni ori de substantive concrete cu valoare simbolică: *Vreau* să-mi ridic privirea și *vreau* să-i mângâi ochii... / Privirea întârzie pe panglicile rochii. / *Vreau* degetul ușure să-l iau, să i-l dezmierd... / Orice **vroiesc** rămâne îndeplinit pe sfert (A, 73); *Nu te teme de* cuvinte, **cel cu** degete-n urechi (...) // *Nu te teme de* răsunet, **cel ce** te-mpresori cu cripte (...) // Lasă horele și trânta să-ți învie cimitirul, / **Cela ce** ridici beteala iederilor peste vis (A, 133) – exemplu în care versurile ce cuprind anafora apar în strofe succesive ale poemului *Post-scriptum*, din *Alte cuvinte potrivite*, situându-se funcțional în apropiere de refren; *Mă uit* la flori, *mă uit* la stele: / Ești chinul dulce al tristeții mele. / *Mă uit* în mine, ca într-o chilie, / *Mă uit* în ceruri, în împărăție, / *Mă uit* în gol, *mă uit* în vizuini. / Te caut printre spinii din grădini (A, 308). Construcțiile simetrice scad în frecvență în poezia ultimilor ani ai lui Arghezi, iar apariția lor în această perioadă este strict subordonată nivelului semantic al tropilor.

Poate uneori intra în paralelismul anaforic doar formularea *negativă* ori *interogativă* a unui vers; modelul intonațional primează, în astfel de cazuri, asupra acoperirii sale lexicale: **Nu mă** *vede*, **nu mă** *are*, / **Nu mă** *știe* de nimic. / **De ce-oi fi atât de** *mare*? / **De ce-i el atât de** *mic*? (A, 28).

Arghezi modifică până într-atât semnificația globală a anaforei, încât identitatea sintactică presupusă de reluarea aceluiași termen ascunde nu numai incompatibilități – ca în exemplele de mai sus –, ci chiar opoziții semantice. În versurile: **Atâta** *cer* pentru **atâta** *sat!* / **Atâta** *Dumnezeu* la *un crâmpei!* (A, 285), anafora ternară este, de fapt, componenta unui paralelism cu patru termeni, situați în opoziție doi câte doi: *cer–Dumnezeu* și *sat–crâmpei*. În contextul dat, determinarea cantitativă anaforică **atâta** capătă așadar succesiv sensurile opuse „(superlativ) mare" pe lângă cuplul *cer–Dumnezeu* și „(superlativ) mic" pe lângă *sat*, așa cum sugerează paralelismul acestui termen cu corespondentul său – *crâmpei*, căci semnificația finală urmărește să sublinieze opoziția dintre imensitatea cerului și a divinității față de insignifianța simbolului uman; de altfel, Arghezi a utilizat mult, cu sensuri poetice foarte nuanțate, termenul *crâmpei*, nu întâmplător situat aici ca membru al unei marcate opoziții semantice.

Epifora este mult mai rară, în forma sa independentă. Mai des se leagă de poliptoton (ori de parigmenon), dar repetarea doar a radicalului micșorează efectul – și așa destul de redus – al acestei figuri. Rațiunea sa de existență în poezia perioadei analizate poate fi pusă mai curând în legătură cu *rima* (interioară sau la finală de vers) pe

care o presupune implicit, cu observaţia că "rimele" obţinute prin prezenţa epiforei sunt, câteodată, singurele într-o poezie fără rimă, scrisă adesea în vers liber. Acesta este, de exemplu, cazul epiforelor în poezia lui Ion Barbu şi a lui Blaga. La cei mai mulţi autori, epifora se realizează prin repetarea aceluiaşi epitet, eventual împreună cu substantivul determinat: Pe când, *de-argint*, / În amurg *de-argint*, / S-aprinde crai-nou (B, 12); Hai în zbor de şoarec *sur*, /La ăl ciur / Des şi rar, / (...) Ciuruitul prapur *sur* (...) // Pe arc tors fără cusur, / Îndoieşte şi întinde / Zborul tău de şoarec *sur* (IB, 77–78); Eu am dorit de *bunurile toate*. (...) / Dar eu râvnind în taină la *bunurile toate*, / Ţi-am auzit cuvântul, zicând că nu se poate (A, 30–31) – epiforă cu funcţie de laitmotiv, căci cele două apariţii sunt distanţate în text; Spuză *fierbinte*, drumul *fierbinte*. / Câmpie de oseminte (A, 300); Dincolo de zarea *sfântă* / Se-aude-abia corul cetelor *sfinte* (A, 178) – cu reluarea epitetului în forme gramaticale diferite, având şi sensuri diferite, apropiate de antanaclază.

Bacovia se izolează prin exces în utilizarea aceluiaşi epitet-epiforă, în tendinţa sa permanentă de a formula obsesiv propoziţiile-vers; legate de refren, epitetele revin în acelaşi text, iar efectul e o expresie de o monotonie fastidioasă; un singur vers al fiecărei strofe (versul 2) din *Amurg violet* se situează, de exemplu, în afara construcţiei epiforice, în timp ce alte trei (1, 3 şi 4) sunt fie identice (1 şi 4), fie doar uşor modificate (versul 3), pentru ca accentul să rămână constant asupra epitetului final:

1. Amurg de toamnă *violet*...

2. Doi plopi, în fund, apar în siluete	2. Pe drum e-o lume leneşă, cochetă	2. Din turn, pe câmp, văd voievozi cu plete
3. Apostoli în odăjdii *violete*	3. Mulţimea toată pare *violetă*	3. Străbunii trec în pâlcuri *violete*

4. Oraşul tot e *violet*.

În afara reluării epitetului, epifora se întâlneşte cu refrenul şi cu laitmotivul; aceasta este, de pildă, funcţia sa în puţinele exemple din poezia lui Voiculescu sau Blaga: Pe urma ta în brazda vieţii alerg *de la-nceputul lumii*. / (...) De-am zăbovit atât pe cale, tu ştii, *de la-nceputul lumii* / (...) pe tine te caut doar, Părinte-al meu! (V, I, 27); să nu mai văd în preajmă decât *cer*, / deasupra *cer*, / şi *cer* sub mine (Bl, 5); Dar *nu le văd*, / am prea mult soare-n mine / de-aceea *nu le văd* (Bl, 15). După primul volum, epifora va deveni o raritate între paralelismele lui Blaga, căci refrenul şi paralelismul complex vor substitui total figurile simple; atunci când mai apare, însoţeşte o figură semantică – aici metafora eufemistică – pe care o scoate în relief: Totuşi cândva, la un semn, într-un fel adânc / toate *le părăseşti*, / cu faţa în sus, cu pleoapele-nchise – *le părăseşti*, / poate că fără cuvânt numindu-le încă – *le părăseşti* (Bl, 346).

3.2. ***Analdiploza şi epanadiploza***, combinaţii dintre anaforă şi epiforă (după schemele ...*x*/ *x*... şi *x*...*x*), permit o mai mare libertate de expresie, în limitele simetriei, implicând – în afara reluărilor mecanice – situaţii în care şi sensul are un rol de jucat (fie în realizarea unei nuanţe superlative, fie a unei opoziţii semantice sau a unei formulări paradoxale).

Anadiploza are efect strict eufonic în versurile lui Goga influenţate de ritmica populară: S-ar întuneca pământul, / C-ar *veni*, *veni* ţigane, / Toate stelele s-asculte (G, 47); Să-şi caute mireasă, / Subţire *ca o floare*, / *Ca floarea* de cicoare (G, 63). Valorile, în exemplele de mai sus, sunt surprinzător de discrete, căci ne-am fi putut aştepta la

exploatarea funcţiei retorice pe care oricare dintre aceste forme de repetiţie le are. În schimb, Minulescu nu evită niciodată reluările în succesiune presupuse de anadiploză, deşi doar rareori ele se justifică prin sens superlativ sau paradoxal; la nici un alt poet caracterul de text facil construit pe care îl pot imprima anadiplozele şi epanadiplozele nu este mai evident: Ascultaţi cum sună clopotele-*n turlă – / În turla* albă-a negrei Mănăstiri? (Min, 57); Te-am aşteptat *pe ţărmul mării – / Pe ţărmul* 'nalt ca şi terasa / Castelului regesc (Min, 37); Ca s-ajung *până la tine, / Pentru tine*-au obosit... (Min, 35); N - a f o s t nimic din *ce-a putut să fie* / Şi *ce-a putut să fie* s-a s f â r ş i t (Min, 187). Desigur că frecvenţa anadiplozei se explică, la Minulescu, şi prin faptul că ea convine ritmului bine marcat, apropiat de muzică, al "romanţelor", dar construcţiile ritmate sintactic sunt de multe ori redundante ori grăbite, nu întotdeauna justificate de efectul – în ultimă instanţă – superficial şi prea puţin amplu.

Majoritatea covârşitoare a exemplelor de anadiploză se întâlnesc la Blaga în *Poemele luminii*. Este valabilă pentru întreaga poezie analizată aici observaţia că simetriile sintactice nu au decât independenţă relativă faţă de nivelul semantic, că figura sintactică nu relevă un termen neutru, ci un lexem care constituie el însuşi o figură (metaforă implicită sau simbol – în cazul lui Blaga şi al lui Arghezi, laitmotiv sau refren în poezia lui Minulescu etc.). Pentru volumul amintit, intră de obicei în simetrii poziţionale metaforele luminii sau alte simboluri curente în text; Şi să răsară-n mine *stelele, / stelele* mele, / pe care încă niciodată / nu le-am văzut (Bl, 15); Te-am întâlnit apoi pe tine. O, *câţi ghimpi, / câţi ghimpi* aveai (Bl, 28). Azi toate astea-mi trec pe dinainte şi *zâmbesc. Zâmbesc* şi hoinăresc (Bl, 28). Aceasta e *pacea. Pacea* în care / creşte imperiul / ceresc printre noi (Bl, 197).

Sensul de insistenţă superlativă justifică de obicei această figură în versurile lui Arghezi; puţinele exemple, simple sau dublate, sunt subordonate toate acestei unice semnificaţii: Nu-ţi cer *nimic. Nimic* ţi-aduc aminte (A, 45); Te-apucă, *taci*! şi *taci* dacă te doare (A, 291); Cât lumea-i era *piscul* şi-*n pisc* plângea Isus. (...) // O stea era *pe ceruri. În cer* era târziu (A, 81–82) – unde modelul sintactic imprimat sugerează funcţia de laitmotiv a două versuri distante în text; Dai *voie bună, voia bună* creşte. / Dai *dragoste* şi *dragostea* sporeşte (A, 310).

În aceeaşi situaţie se află cealaltă structură, simetrică faţă de prima şi mai puţin prezentă, ***epanadiploza***. Goga îi atribuie aceeaşi valoare ritmic-populară ca şi anadiplozei: Visurile mele, / Strălucită *salbă*, / **Salbă de mărgele**.../ Minunată şi pierdută **salbă de mărgele** (G, 53); *Dorurile mele* / N-au întruchipare, / *Dorurile mele-s* / **Frunze pe cărare**... / Spulberate şi strivite **frunze pe cărare** (*Ibid.*).

În repetiţii care amintesc de acelea ale textelor populare sau religioase sunt situate, la Blaga, aceleaşi elemente cu valoare metaforică simbolică: *Bucură-te*, floarea mărului, *bucură-te* (Bl, 186); *Plăcut* e somnul, *plăcut* (Bl, 340). Extinsă pe mai multe versuri, epanadiploza implică, pentru strofa în care figurează, o simetrie mai complicată: Se spune că strămoşii cari au murit fără de vreme, / **cu sânge** tânăr încă-*n vine*, / **cu patimi** mari **în sânge**/, *cu soare* viu **în patimi** (Bl, 12). Efectul în ultimă instanţă facil pe care l-ar presupune astfel de simetrii într-o poezie uzând de versificaţia tradiţională este atenuat, în textul lui Blaga, de faptul că poemele sunt scrise în versuri cu o foarte subtilă dozare a măsurii şi aproape fără rimă. Poziţia simetrică a termenilor reluaţi nu apare, astfel, foarte evidentă decât la lectura paginii *scrise*; aspectul sonor, pe care se bazează în

bună parte valorile expresive ale repetiției într-un vers cu măsură fixă şi cu rimă, este mult mai puțin evident în versul liber.

O ritmică apropiată de aceea a incantației, rar un contrast de sens (A, 61), rezultă din cele câteva exemple de epanadiploză pe care le-am întâlnit la Arghezi; şi, încă, în aproape toate cazurile simetria este combinată cu schimbarea formei gramaticale, apropiind rezultatele de poliptoton sau de parignenon: *Ți-am adus* să te cunoască / Fluturi, melci, arici şi-o broască. / Pentru lapte *ți-am adus* / Capra mea (A, 22); *Biruitor* de lifte şi jivine, / Aşteaptă dârz, la rându-i *biruit* (A, 61); *Să vie*-acasă cine *nu mai vine.* / Şi *ține* vântul şi războiul *ține* (A, 328); Într-o viață de-o durată / *Ai murit* de patru ori. / De aceea *n-ai să mori / Înc-o dată niciodată* (A, 349).

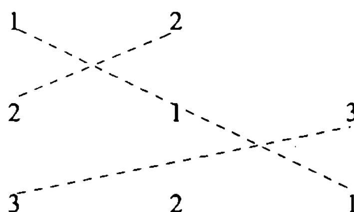
3.3. *Chiasmul* presupune în text o simetrie amplificată de faptul că, odată cu inversarea termenilor paralelismului (doi dintre ei sau toți patru), se inversează – în formele chiasmului complex (sau complicat) – şi funcțiile lor gramaticale (*x...y / y'...x'*). „Amplificarea" nu constă, deci, în extinderea secvenței, ci în suprapunerea schimbării situate la nivel lexical cu modificarea modelului sintactic al construcției. Să mai amintim că paralelismul chiasmic nu este liber de anadiploză ori epanadiploză, uneori chiar de poliptoton sau parigmenon, căci elementele lexicale reluate – atunci când sunt două – pot fi dispuse fie după schema anadiplozei (XA ... AY): Ce-ți pasă dacă *nu ştii* **ce te-aşteaptă** / Când **ce te-aşteaptă** *nu-i scris* nicăieri (Min, 58); fie după a epanadiplozei (AX ... YA): Voi **nu i-ați cunoscut** *nici unul*, / *Dar ei* pe voi **v-au cunoscut** (Min, 66); **Sarea** şi *osul* din mine / caută **sare** şi *var* (Bl, 338); fie pot porni de la acelaşi radical: Cu **mărginită** minte e menită / Să cugete mereu **nemărginirea** (Ph, 177).

Una dintre explicațiile utilizării chiasmului o constituie ritmul pe care inversarea gramaticală şi lexicală îl produc în frază; chiar dacă vocabulele inversate nu sunt aceleaşi, modelul sintactic reluat este perceptibil, şi această suprapunere doar funcțională dintre două elemente lexical diferite constituie o subtilă sursă de ritm: Şi varsă din neprihănitul / *Trup* **sfânt** muiat în **sfântul** *sânge* (A, 71); Tu, **frate** *plânsetelor* noastre / Şi *răzvrătirii* noastre **frate** (G, 11). De cele mai multe ori, însă, chiasmul se prezintă în forme complete, iar sensul unor astfel de formulări se apropie de valorile aforistice, declarative şi vag retorice pe care figura o avea în poezia romantică a secolului precedent: Porni-vom tineri ca **Albastrul** imaculatelor *seninuri!...* / Şi mândri poate ca *seninul* **albastru**-al sângelui regesc (Min, 10); **Visul** s e f a c e *lume, lumea* se f a c e **vis** (Ph, 183); A fost **un joc** *al morții* drumul meu? / Dar *moartea* **să se joace** nu-i deprinsă (Ph, 282); Şi-*i sunt* **ca un rob** şi ca un stăpân, **de rob** *ce-i sunt* (A, 176).

Rar se înregistrează paralelismul chiasmic la Blaga, care nu ajunge aproape niciodată la formele aforistice ale chiasmului tradițional; un exemplu mai complicat, de paralelism triplu situat în gradație ascendentă, apare într-unul dintre primele poeme ale scriitorului:

> Copilul râde:
> „*Înțelepciunea* mea *e* jocul!"
> Tânărul cântă:
> „Jocul şi *înțelepciunea* mea-i i u b i r e a!"
> Bătrânul tace:
> „I u b i r e a şi jocul meu e-*nțelepciunea*!" (Bl, 21).

Conceput în forma unei simetrii complexe bazată pe trei termeni, exemplul de mai sus ia forma unui exercițiu de virtuozitate, care acoperă întreg textul:



Arghezi se izolează din nou şi în utilizarea simetriilor presupuse de chiasm. Acesta e cel mai adesea destinat să echilibreze ritmic versurile sau să sublinieze componența simetrică a secvenței de versuri, apropiindu-se deci ca funcție de refren: I e r i **a plecat** *o barcă*, a z i *alte bărci* **plecară** (A, 129); Mi-am împlântat lopata tăioasă în odaie. / **Afară** b ă t e a *vântul*. **Afară** e r a *ploaie*. / Şi mi-am săpat odaia departe sub pământ. / **Afară** b ă t e a *ploaia*. **Afară** e r a *vânt* (A, 81) – să se observe inversarea ordinii subiectului şi a numelui predicativ pe lângă cele două verbe: *bătea vântul – bătea ploaia, era ploaie – era vânt*, însoțită de prezența ori absența articolelor definite.

Expresii concentrate cu sens ambiguu sau paradoxal justifică uneori simetriile sub forma chiasmului: Am învățat odată cuvintele-mpreună. / Eu **le adun** cu *pana*: şi *pana* ta **le-adună** (A, 360); O! *Pentru veci* tu **ne-i mai fi**, / **Şi-ai fost**, mă întreb, *vreodată*? (A, 54); *Toți au fost* un timp, **Eu** *sunt*. / **Eu** î n c e r. *E i* î n p ă m â n t (A, 347) – poemul este alcătuit exclusiv din aceste două versuri (*Inscripție pe biserică*), iar în paralelism sunt atrase opoziții gramaticale de timp (*au fost / sunt*) şi de persoană (*eu/ei, toți*), dar şi opoziții lexicale (*în cer / în pământ*).

De altfel, pentru Arghezi modelul sintactic primează şi în construcția chiasmului asupra elementelor lexicale concrete care intră în simetrie, căci paralelismul devine sursă de invenție lexicală; în paralelismul cu patru termeni dispuşi în chiasm care încheie poezia *Morgenstimmung* (*eu – tu – tu – eu*), sprijinit de reluarea aceluiaşi verb sau, prin repetiție sinonimică, a unui corespondent aproape perfect (*veneam – veneai – soseai – veneam*), opoziția de sens dintre determinările simbolice *de sus* şi *de jos* antrenează o a doua opoziție, de asemenea semantică, *din vieți – din morți*; dar numai expresia *din morți*, împrumutată stilului religios, există în limbă, determinarea *din vieți* constituind o prelungire personală, în domeniul locuțiunii, a perechii lexicale *viață – moarte*:

> *Eu* veneam *de sus*, tu veneai **de jos**.
> **Tu** soseai **din vieți**, *eu* veneam *din morți* (A, 35).

Numai conceperea textului ca model sintactic paralel şi simetric a dus la creația lexicală (*din vieți* după modelul *din morți*), cu valoare simbolică analogă opoziției de persoană din întreaga poezie.

3.4. Încadrăm într-o categorie aparte ***paralelismele complexe***, în care esențială este forma sintactică simetrică, iar nu acoperirea sa lexicală; în paralelism intră, în astfel de situații, clasa ori categoria gramaticală, topica, funcția sintactică şi realizarea figurativ-semantică (în metafore, comparații, epitete), dar nu în mod obligatoriu şi

suportul lor lexical. Sunt situațiile de „paralelism extrem", dacă poate fi numit aşa, în care predominantă este ideea de simetrie, dar în care monotonia exprimării prin orice formă de repetiție se evită.

3.4.1. ***Exemplele „tipice"*** ale acestui paralelism există la mulți autori, dar nu ele formează partea cea mai interesantă dintre variantele posibile. Pe de altă parte, nu trebuie înțeles că un paralelism complex este cu atât mai semnificativ în text, cu cât antrenează mai mulți termeni în structurile sale echivalente sau comparabile; doi termeni paraleli, deveniți mijloc de construcție a unei poezii, pot fi mai importanți în compoziția textului decât un paralelism plurimembru, dar limitat doar la o parte a ansamblului. Exemplele cele mai simple sunt acelea în care modelul sintactic se repetă, asigurând organizarea (parțială) a textului, fără alte implicații semantice, intonaționale sau figurative: *În suflet* p o r t **tristețea** planetelor ce-apun / Şi-*n cântece*, **tumultul** căderilor de ape... // (...) *În gesturi* p o r t **sfidarea** a tot ce-i Dumnezeu / Şi-*n visuri* **majestatea** solarei agonii... // (...) *În lacrimi* p o r t **minciuna** tăcutelor regrete / Şi-*n râs* **impertinența** sonorelor mandole. // (...) *În craniu* p o r t **Imensul**, stăpân pe Univers / Şi-*n vers* **voința** celui din urmă Nențeles!... (Min, 64–65) – suită de stihuri autodefinitorii, cu funcție de refren perpetuu modificat; Ca mâine-o să mor, / dar vă las moştenire, / superbul meu craniu, din care să beți / **pelin** / *când vi-e dor de viață*, / şi-**otravă** / *când vreți să-mi urmați!* (Bl, 49); **Scuturarea** frunzelor *nu l-a îngropat*, / **Vântul** *nu l-a înecat*, / **Înghețul** *nu l-a-mpietrit*, / **Întunericul** *nu l-a înnegrit* (A, 198).

Nu lipseşte, din asemenea construcții simetrice prelungite, o anumită intenție retorică prin care paralelismele complexe pot fi apropiate de variantele lor din poezia romantică a secolului precedent, uneori cu trimitere directă la versul eminescian din ultima perioadă de creație, când poetul ridicase simetria la rangul unui procedeu compozițional de bază. Aceasta este şi explicația faptului că poeți altfel diferiți, cum ar fi Minulescu față de Arghezi sau Blaga, recurg la un procedeu comun; dar formele paralelismului pur, fără alte implicații decât cele retorice şi decorative presupuse de simetrie, nu sunt frecvente în poezia interbelică.

3.4.2. ***Suite de combinații paralele*** diverse lărgesc uneori cadrul, fără să antreneze secvențe foarte ample: Deschid *cartea: cartea* geme. / Caut *vremea*: nu e *vreme.* / **Aş cânta**: n u c â n t şi s u n t / Parc-**aş fi** – şi n u m a i s u n t (A, 119); anadiploza (versul 1) şi epifora (versul 2), dublul poliptoton (versurile 3-4) şi inversarea chiasmică a categoriilor modului şi timpului (versurile 3-4) concură la impresia de smetrie complexă pe care o lasă acest singur catren, dar faptul nu surprinde, căci Arghezi va fi poetul la care vom apela mereu pentru a demonstra virtualitățile paralelismului în varianta sa modernă.

3.4.3. Realizări mai simple, destinate să creeze un ***ritm sintactic*** specific, justifică uneori paralelismul; mecanica ritmică, rezultată din respectarea strictă a pauzei la cezura mediană (parataxă a două propoziții independente) şi din încrucişări a căror simetrie exactă e greu de urmărit la simpla lectură, apropie uneori versul arghezian din ultima perioadă de o ritmică în intenție populară (corelată cu alte particularități de

versificaţie şi de sintaxă orală: versul de 7 silabe, juxtapunerea subordonatei faţă de regentă, tipuri de subordonate specifice – neintroduse prin conjuncţia caracteristică etc.): *Fac* **belciuge**, *vrei* **verigi** / Şi mă ţii de rău şi strigi, / De *fac* **săbii**, tu *vrei* **teci**. / De *fac* **una**, *vrei* **cincizeci**. / *Fac* **o teacă**, *vrei* **o spadă**. / *Fac* **un vârf**, *ai vrea* **o coadă**. / *Fac* **tăiş**, tu-l *vrei* **ştirbit**, / *Vrei* **fier bont**, *nu vrei* **cuţit** (A, 319). Nu exclusiv sintaxa asigură simetria în versurile citate, ci şi opoziţia/incompatibilitatea semantică dintre obiectul verbului din prima şi cel din a doua parte a versului: *belciuge – verigi*; *săbii – teci*; *una – cincizeci*; *teacă – spadă*; *vârf – coadă*; *tăiş* – (*ştirbit*); *fier* (*bont*) – *cuţit*. Este de observat, în acest poem, o trăsătură mai generală a paralelismului: nu suportul identic, al verbelor reluate pe aceleaşi poziţii (*fac – vrei*), este semnificativ în receptarea modelului sintactic, ci tocmai varierea seriei obiectelor directe, cu alte cuvinte – mai important se dovedeşte elementul mobil decât cel fix.

3.4.4. O situaţie aparte au ***combinările între nivelele figurative*** sintactic şi semantic; paralelismul nu constituie, uneori, decât cadrul de desfăşurare pentru o serie de tropi, de obicei comparaţiile în secvenţă sau lanţul metaforic înscris în aceeaşi sferă lexicală: Iar tu – / *Cântându-l* **ca şi dânsul**, / *Plângându-l* poate **ca şi mine**, / Te vei gândi... (Min, 47); Ţărâna vă fie mai bună / **Ca domnii** *ce v-au osândit*, / **Ca preoţii** *ce nu v-au citit* (A, 157); I n i m a *mi-e* **drumul** cu ploile, / *Mi-e* **drumul** cu praful şi oile, / **Drumul** sterp dintre copaci, / *Mi-e* **via** strâmbă pe haraci, / *Mi-e* **satul** cu câinii, *mi-e* **bătătura**, / **Cenuşa** din brazde şi arătura. / *Mi-e* **cireada** care paşte pământ, / *Mi-e* **cârdul** de ciori din vânt, / *Mi-e* **bivolul** sculat din noroi / Cu capul greoi / Şi care se uită în golul mare (A, 184). Ultimul pasaj ilustrează încă o particularitate specifică scrisului lui Arghezi, pe care am mai înregistrat-o până acum şi o vom regăsi la toate nivelurile limbajului poetic. Niciodată o figură (sintactică sau trop) nu este la acest scriitor construită simplu: enumerarea nu se limitează la sintaxă, ci se explică şi prin apelul la sens; metafora se constituie în lanţ coerent semantic; paralelismul – de mai sus – nu e mărginit la construcţia simetrică a termenului metaforic – secvenţă pentru metaforizatul *inimă*, ci este completat de o anaforă multiplă (*mi-e... mi-e...mi-e* şi *drumul... drumul... drumul...*), de elipsă şi de simetria în paralelism a determinărilor (drumul *cu ploile*, drumul *cu praful şi oile*, satul *cu câinii*).

3.4.5. ***Categoria gramaticală sau topica*** repetate, uneori numai simpla intonaţie interogativă reluată, pot decide la identificarea unei construcţii paralele.

O subtilă opoziţie de persoană (I-II), combinată cu opoziţia de număr (*tu – voi*), organizează textul – altfel greu de descris la nivel figurativ sintactic – al poeziei lui Arghezi *Oseminte pierdute*:

Iubirea n o a s t r ă a murit aici.
Tu frunză cazi, **tu** creangă te ridici.

Atât amar de ani e de atunci!
Glicină, **tu**, **tu** florile-ţi arunci.

A mai venit de-atuncea să v-asculte,
Voi plopi adânci, cu voci şi şoapte multe?

Voi ați rămas întorși tot spre apus.
Voi creșteți toți de-a pururea în sus.

N-o mai zăriți, din vârfuri, nicăieri?
Știți **voi** ce vorbă este vorba „ieri"? (A, 77).

Alteori, paralelismul rezultă din topică, seria de epitete inverse fiind percepută ca element constant, deși acoperită lexical fără reluări: Se-groapă / În *golul zărilor* pătate de violetul înserării; / În *albul pânzelor* întinse, / În *cenușiul depărtării* (Min, 29).

Intonația interogativă (cu elemente introductive caracteristice sau cu topica inversată) poate reprezenta singurul criteriu constitutiv al paralelismului. Versul liber este uneori, la Blaga și Arghezi, dublat de aceste rigori intonațional-sintactice: Prin ani subt poduri se depărtează / **ce** *focuri vechi*? **ce** *nouă plută*? // Printre ziduri ceasul umbrelor mă-ncearcă. / *Se desface* – **care poartă**? / *Se deschide* – **care ușă**? // (...) Întârziind subt vremi schimbate, / *îmi taie drumul* – **care prieten**? / *Îmi taie pasul* – **ce vrăjmaș**? (Bl, 129); *Vânt e? Geamăt e? Agonie este?* (...) / Al cui e glasul mare care bate? / **Au** *vine din Psaltire*? **Au** *vine din cetate*? (A, 124).

3.4.6. Paralelisme ***oximoronice*** iau naștere din situarea în poziții sintactice paralele a unor cuvinte cu sens opus sau din coordonarea unei afirmații cu negarea ei: **Aud** *fără ureche* și **văd** *fără privire* (Ph, 314); *Din adâncimea ta* te plângi / că-**n bine** ei au fost *pitici*, / *din înălțimea mea* regret / că-**n rău** au fost cam tot așa de mici (Bl, 76); *Nici rugăciunea*, poate, *nu mi-e rugăciune*, / *Nici omul meu nu*-i poate *omenesc* (A, 45); Ce sufăr mi se pare că-ți este de durere, / *De față-n tot ce* **naște**, *de față-n tot ce* **piere**, / **Apropiată** mie și totuși **depărtată**, / L o g o d n i c ă de-a pururi, s o ț i e **niciodată** (A, 45). Formulele livresc-paradoxale din poezia lui Philippide sau Arghezi își au de multe ori sursa în astfel de alternări și coordonări neuzuale.

3.4.7. Probabil dintr-o tendință de a extinde contextul construcției simetrice dincolo de limitele frazei, iau naștere ***paralelismele compoziționale***, care organizează textul în întregul său ori, cel puțin, în fragmente unitar constituite. (De altfel, ultima posibilitate nu ne interesează în acest moment, ea a fost demonstrată implicit de aproape totalitatea categoriilor precedente de simetrii).

O variantă izolată oferă poezia lui Arghezi *Întoarcere*, unde paralelismul e greu detectabil, el rezultând din identificarea a trei voci diferite, între care se poartă un dialog în nici un fel marcat de autor; notăm în text cele trei voci, cu intervențiile precedate de o introducere nu întrutotul impersonală:

Copacul, vântul, au venit de-aseară
Și cheamă *gândul* istovit, afară:
(0) Li-i dor de el, că nu se mai adună
De multe nopți, să umble împreună.

(1) Unde-i, *mătușe*, nu-l văzuși?
(2) Stați să mă uit. V-aduc răspuns acuși.

(2) Întreabă, *gândule*, de tine
Vântul pribeag şi *pomul*. (3) Nu mi-e bine.
(2) Ce să le spui? (3) Ştiu eu ce să le spui?
(3) Că *gândul*, maică, nu mai e al lui...
Spune-le că m-au amăgit destul,
Că sunt *de vânt, de drum şi de copaci* sătul,
Că zac olog, mârşav şi amărât... (...)
Şi spune-le că viu numaidecât (A, 278–279).

Singurul criteriu în virtutea căruia se organizează textul acestui poem este paralelismul rezultat din dialogul în stil direct (1, 2, 3) şi indirect ori indirect liber (0), paralelism nesusţinut de nici un alt element formal decât distribuirea – aleatorie – în text a celor trei / patru simboluri esenţiale, *copacul/pomul, vântul,* (*drumul*) şi *gândul*, acesta din urmă – simbol sinecdotic al universului intim, situat în opoziţie cu celelalte, semnificative pentru spaţiul natural deschis.

În afară de această simetrie compoziţională mai ascunsă, atât Arghezi, cât şi Blaga folosesc paralelismul pentru obţinerea unei mecanici proprii a textului, cu caracter de joc, parcă – la Arghezi –, cu funcţie aforistică incontestabil mai gravă ca tonalitate – în postumele lui Blaga.

Un *Creion* din *Cuvinte potrivite* – pe care îl cităm în întregime – este ilustrativ pentru maniera în care uzează Arghezi de construcţia paralelă, până într-un punct simetrică perfect, dar abolită în concluzia textului prin spargerea tiparului şi apariţia paradoxului:

I O b r a j i i tăi *mi-s dragi*
Cu ochii lor **ca lacul**,
În care se-oglindesc
Azurul şi copacul.

II S u r â s u l tău *mi-i drag*
Căci e **ca piatra-n fund**,
Spre care-noată albi
Peşti lungi cu ochi rotund.

III Şi c a p u l tău mi-i drag,
Căci e **ca malu-n stuf**,
Unde păianjeni dorm,
Pe zori făcute puf.

IV F ă p t u r a t a î n t r e a g ă
De chin şi bucurie,
Nu trebuie să-mi fie,
De ce să-mi fie dragă? (A, 42).

Paralelismul complex de mai sus atinge întregul text şi e asigurat de concurenţa mai multor trăsături, fie sintactice, fie lexical-semantice, fie figurative: modelul sintactic al fiecărei fraze-strofă e neschimbat în primele 3 strofe (poziţia subiectului şi a verbului – acelaşi – din regentă, posesivul *tău/tăi/ta*, construcţia cauzală, atributiva din versurile 3–4), comparaţia cuprinsă în propoziţia cauzală se menţine în primele strofe, în sfârşit strofa a patra – negaţie doar aparentă, în construcţie antifrastică – este sprijinită de continuarea parţială a paralelismului sintactic (poziţia subiectului regentei, posesivul, conservarea verbului) combinată cu epitete oximoronice (Făptura ta... *de chin şi bucurie*) şi cu negaţia propriu-zisă ori cu interogaţii cu valoare negativă (*Nu trebuie să-mi fie / De ce să-mi fie dragă*?)[12].

În postumele lui Blaga, paralelismul cu funcţie esenţială în compoziţie este un procedeu extrem de frecvent. Niciodată, însă, acest tip de paralelism nu poate fi total separat de refren: abordăm, de fapt, prin analiza acestor structuri compoziţionale simetrice, formele intermediare spre funcţia refrenului din poezia modernă.

Pentru Blaga, paralelismul poate fi perfect, plurimembru şi fals folcloric, avansând serii de figuri semantice încadrate în sferă unitară, cum e cazul poemului *Tâlcuri* din ciclul *Corăbii cu cenuşă.*

Tâlcul florilor **nu-i rodul,**
tâlcul morţii **nu e glodul.**
Tâlcul flăcării **nu-i fumul,**
tâlcul vetrei **nu e scrumul** ş.a. (Bl, O. 2, 65)

Paralelismele de construcţie binară, simetric-aforistică, apar dublate, însă, de alte figuri sintactice, în care simbolurile sunt tratate ca elemente de enumerare nominală, ceea ce dă textului profunzimea rezultată dintr-o mare simplitate sintactică. Acesta e, de exemplu, între postumele scriitorului, cazul micilor poeme *De profundis* sau *În noapte undeva mai e.*

În *De profundis*, construcţia se bazează pe simetria celor două terţete – nemarcate – care compun sextina:

Încă un an, *o zi, un ceas –*
şi drumuri toate s-au retras
de sub picioare, de sub pas.
Încă un an *şi-un vis şi-un somn –*
şi-oi fi pe sub pământuri domn
al oaselor ce drepte dorm (Bl, O. 2, 85).

Termenul prim al enumerării, reluat în versurile 1 şi 4 (*Încă un an*) asigură identificarea unui model sintactic repetat, apropiindu-se prin funcţia sa de refren; cel de al doilea emistih, continuarea enumerării, constituie în acelaşi timp elementul de prelungire (sintactică) şi de variaţie (lexical-figurativă): simbolurile strict temporale ale primei serii (*un an – o zi – un ceas*) se continuă într-o suită simbolică lărgită ca sens, transformându-se – cu păstrarea capului de serie – din simboluri aproape circulante ale timpului în simboluri eufemistice ale morţii (*un an–un vis–un somn*), determinate şi detaliate – de asemenea prin eufemism – în versurile 5–6 (*şi-oi fi pe sub pământuri domn / al oaselor ce drepte dorm*). Rămânând elementul aparent, cel mai uşor de receptat la lectură, paralelismul nu formează totuşi aici decât cadrul în care se manifestă figura semantică centrală – simbolul.

Tot simbolul este evidenţiat prin construcţia paralelă a celuilalt poem amintit, pe care îl socotim emblematic pentru creaţia postumă a lui Blaga, *În noapte undeva mai e*:

În noapte undeva **mai e**
tot *ce a fost şi nu mai e,*
ce s-a mutat, ce s-a pierdut
din *timpul viu în timpul mut.*
În Hades e – tot ce-a trecut.
Din aheronticul ţinut
vin toate amintirile.
În Hades e – tot ce-a trecut,
Prièrii şi iubirile (Bl, O. 2, 86).

Intercalat într-un paralelism ternar care domină textul, *Hadesul* (identificat tocmai prin simetrie cu *noapte*) e simbolul perpetuării "într-un anume chip" (după propria glosare a lui Blaga) a ființei umane în neființă și al refuzului morții. Tot restul construcțiilor paralele limitate la spațiul versului sunt dirijate în același sens; se conturează astfel o opoziție care nu se manifestă între extreme, ci între alternative eufemistice: *ce s-a mutat / ce s-a pierdut, ce a fost / nu mai e, timpul viu / timpul mut*; să se observe și identitatea de sens, rezultată din simetria pozițională, dintre *mai e* (versul 1) și *tot ce-a trecut* (versurile 5 și 8).

Un paralelism multiplu (cf. și *supra*, nota 12) convine definiției poeziei, într-o artă poetică sui-generis; textul postumei *Alchimie* se apropie ca structură paralelă de *Tâlcuri*, cu deosebirea că, aici, paralelismul anaforic cu 5 termeni este introdus într-o construcție de la început binară, de tipul întrebare-răspuns. Ritmul sintactic suplinește iarăși, ca în multe situații din poezia lui Blaga, locurile libere lăsate de ignorarea programatică a versificației tradiționale:

1 Ce se preschimbă-n poezie?
2 *Numai* **lucrurile** c a r i s- a u s t i n s
3 trecând în amintire.
4 *Numai* a r z ă t o a r e a **nimicire**
5 prin ceea ce cauți într-adins.
6 *Numai* **plecarea și-ntoarcerea**.
7 *Numai* **drumul cocoarelor**.
8 *Numai* **frunza** c e c a d e
9 și **oboseala** p o p o a r e l o r (Bl, O. 2, 230).

Dacă paralelismul anaforic asigură ritmica sintactică, nici cel de al doilea element constitutiv al simetriei (enumerarea metaforic-definitorie a echivalentelor poeziei) nu trebuie neglijat, căci el este cel ce aduce echilibrul și varietatea, destinată a anihila repetarea aceluiași restrictiv *numai*. Foarte multe dintre postumele lui Blaga – în genere acelea de dimensiuni mai reduse – sunt construite în paralelism compozițional; pentru caracterul general aforistic al textelor, adesea eufemistice și simbolice, forma convine perfect, aducând expresia la o concentrare în simetrie pe care poezia noastră a atins-o rar.

3.5. *Refrenul*, a cărui istorie se leagă, în limbajele poetice, de perioade și curente mergând de la lirica antichității, prin poezia epică sau lirică medievală până la cea simbolistă, are – cum era de așteptat – realizări și funcții modificate în poezia interbelică[13]. Refrenul nu mai este justificat exclusiv nici de influențe populare, nici de retorismul primului romantism, nici de valorile predominant cantabile sau conclusiv-aforistice ale variantelor eminesciene, nici de realizările simetric-muzicale ale unui Dimitrie Anghel ori Al. Macedonski din rondeluri.

Dintre toate formele paralelismului amintite până acum, refrenul se apropie cel mai mult – în poezia interbelică – de nivelul figurativ semantic: cel puțin prin unele valori ale sale, refrenul poate fi situat într-o zonă de tranziție, sintactico-semantică, deoarece face parte dintr-o categorie de construcții paralele al căror sens se modifică (uneori doar parțial) la reluare, apropiindu-se în oarecare măsură de poliptoton, parigmenon sau antanaclază (v. *infra*, 4). Această trăsătură specifică rezultă din calitatea – izolată în

ansamblul figurilor de construcție – pe care o are refrenul, de a reveni *periodic* într-un text poetic, constituindu-i „liantul", „elementul care-i asigură continuitatea şi unitatea"[14].

Era de aşteptat ca refrenul să nu tenteze în egală măsură pe toți scriitorii din perioada interbelică. El este, însă, foarte mult utilizat de poeții situați în continuitatea simbolistă a lui Macedonski, mai ales de Bacovia şi de Minulescu. Unii autori, dimpotrivă, îl refuză aproape total: Arghezi şi Philippide, de exemplu; alții îi dau funcții nespecifice, considerându-l fie un substitut alături de altele pentru forme complete de versificație, ca Blaga, fie sursă de pură eufonie, ca Ion Barbu. Forme inovate de refren apar, rar, şi la I. Pillat sau V. Voiculescu, dar simetria compozițională rezultată din reluările aceluiaşi vers, distih sau catren nu le este nici lor specifică. Însă, cu toate aceste rezerve, vom observa că refrenul a jucat un rol neaşteptat de important în compoziția textului poetic din perioada la care ne referim.

În majoritatea cazurilor, refrenul se află în legătură – tematică, semantică şi sintactică – cu restul textului. Această relație, în virtutea căreia fragmentul reluat constituie elementul de coerență şi constanță al textului, se manifestă şi în cazul refrenului revenit în formă identică, dar şi în acela al refrenului modificat în cursul textului în funcție de evoluția de sens a poemului.

Ritmicii obsesive a poeziei lui Bacovia îi este propriu refrenul reluat în forma aproape neschimbată, care conține figura centrală (eventual un simplu epitet, alteori o metaforă) a întregului text. De altfel, o graniță clară nu poate fi stabilită, la acest scriitor, între funcția refrenului ca variantă particulară şi aceea a paralelismului în general, căci uneori doar *schema* eliptică şi enumerativă se repetă, termenii sau determinările alternând de la un vers-refren la altul. Orice exemplu am alege din volumul *Plumb*, variațiile sunt doar numerice sau poziționale, esența procedeului, însă, rămânând neschimbată: ultimul vers al fiecărei strofe este identic ori foarte puțin modificat la reluare (*Nevroză*); câteodată, refrenul se plasează în versurile 1 şi 4 al strofei, modificându-se parțial de la o reluare la alta (*Pălind*, *Decor*); alteori, versul 1 al strofelor succesive este identic, versul 4 de asemenea repetat, astfel încât textul se desfăşoară sub semnul a două simetrii diferite, similare pozițional (*Amurg violet*); în sfârşit, refrenul la Bacovia poate lua forma clară a refrenului baladesc medieval şi apoi romantic, în care o întreagă strofă se repetă în puncte diverse ale textului, de obicei pe primul şi pe ultimul loc (*Moină*).

Exemplificăm cu textul poeziei *Decor* câteva dintre particularitățile refrenului în ipostaza sa bacoviană; vom observa că, în afara reluării mecanic-obsesive a determinărilor, funcție de refren pot avea oricare dintre versurile incluse în strofe, dar şi versul aparent independent, punctul central al unei a doua axe de simetrie; să mai notăm faptul că versurile izolate rimează între ele şi față de versul repetat (*funerar – iar – apar – funerar – rar*).

I
1 **Copacii albi, copacii negri**
2 Stau goi în parcul solitar:
3 *D e c o r d e d o l i u f u n e r a r...*
4 **Copacii albi, copacii negri.**

5 *În parc* r e g r e t e l e p l â n g i a r...

II
6 *Cu pene albe, pene negre*
7 O pasăre cu glas amar

8 Străbate parcul secular...
9 *Cu pene albe, pene negre...*

10 *În parc* fantomele apar...

III 11 *Şi frunze albe, frunze negre;*
12 **Copacii albi, copacii negri**;
13 *Şi pene albe, pene negre,*
14 *Decor de doliu funerar...*

15 *În parc ninsoarea cade rar...* (B, 10–11).

Versurile 1 şi 4 din primele două strofe sunt identice (I – *Copacii albi, copacii negri*; II – *Cu pene albe, pene negre*): doar epitetul reluat (*alb*, *negru*) şi parataxa aceluiaşi substantiv cu două determinări diverse apropie cele două construcţii până la a se putea identifica în ele refrene. Strofa a treia, însă, introduce un al treilea vers construit identic, în schimb îşi pierde corpul lexical propriu, înlocuindu-l cu celelalte două refrene juxtapuse, ceea ce dă naştere unei fraze total discontinue: Şi *frunze albe, frunze negre*; / *Copacii albi, copacii negri* / Şi *pene albe, pene negre*. Al patrulea vers al strofei, legat sintactic, ia forma refrenului conclusiv, preluând un vers independent al textului precedent: *Decor de doliu funerar*. Cele trei strofe sunt, însă, separate prin intermediul unui vers izolat, care are el însuşi valoarea unui al doilea tip de refren, introducând o altă simetrie, refren cult cu al doilea emistih modificat în acord cu evoluţia textului:

În parc { regretele plâng iar...
fantomele apar...
ninsoarea cade rar...

E greu de spus, într-o asemenea compoziţie, ce *nu* aparţine refrenului, căci simetrii de tot soiul apar mereu, chiar în versuri libere de repetiţie (v., de exemplu, suspensia de după versurile 3 sau 4 ale fiecărei strofe, ca şi după versul independent, care sugerează o virtuală continuare); în orice caz, simetria ascultă de o regulă nu foarte fixă, căci cu funcţie de refren apar mai multe versuri (parţial) similare, din moment ce sunt identice între ele versurile: 1–4–12; 6–9–13; 3–14; 5–10–15, iar versul 11 are schema sintactică asemănătoare cu versurile 1, 4, 6, 9, 12 şi 13.

Bacovia împinge uneori construcţiile bazate pe refren până la manieră, dând impresia unei deliberate autopastişări; este cazul poemului *Rar*, de exemplu, pe care îl amintim pentru tipul special de simetrie materializată prin refren:

I **Singur, singur, singur,**
Într-un han departe –
Doarme şi hangiul,
Străzile-s deşarte,
Singur, singur, singur...

II *Plouă, plouă, plouă...*
Vreme de beţie –
Şi s-asculţi pustiul,
Ce melancolie!
Plouă, plouă, plouă...

IV *Tremur, tremur, tremur...*
Orice ironie
Vă rămâne vouă –
Noaptea e târzie,
Tremur, tremur, tremur...

V *Veşnic, veşnic, veşnic...*
Rătăciri de-acuma
N-or să mă mai cheme –
Peste vise bruma,
Veşnic, vşnic, veşnic...

III	*Nimeni, nimeni, nimeni...* Cu atât mai bine – Şi de-atâta vreme Nu ştie de mine *Nimeni, nimeni, nimeni...*	VI	**Singur, singur, singur**... V r e m e d e b e ț i e – I-auzi cum mai plouă, C e m e l a n c o l i e! **Singur, singur, singur**... (B, 33–34).

Refrenul are exact acelaşi suport lexical doar în strofele I şi VI (versurile 1–5): *Singur, singur, singur*; în rest, doar modelul sintactic (trei cuvinte paratactice) este repetat, căci triada cuprinde elemente variate, în aceleaşi versuri 1–5 ale strofelor: verbe (*Plouă, plouă, plouă*; *Tremur, tremur, tremur*), pronume (*Nimeni, nimeni, nimeni*) sau adverbe (*Veşnic, veşnic, veşnic*). Revin şi alte versuri, incluse în alte legături sintactice şi în alt context, dar ele completează monotonia şi ritmul rezultate din refren printr-o recurență liberă de poziția fixă în strofă: II – *Vreme de beție – /* Şi *s-asculți pustiul, / Ce melancolie!*; VI – *Vreme de beție – / I-auzi cum mai plouă, / Ce melancolie!*

Legătura sintactică şi logică dintre refren şi text există la Bacovia, dar în situații ca acelea comentate mai sus refrenul posedă totuşi un anumit grad de independență; autonomia sa relativă provine din faptul că relația sintactică a versului-refren în contextul frazei nu poate fi la fel de puternică de două ori în aceeaşi strofă, la începutul şi la sfârşitul ei (v., de exemplu, strofele I, II, V sau VI), deci cel puțin într-una din ocurențe – de obicei a doua – versul-refren posedă o oarecare independență lexico-sintactică. De aici rezultă, în parte, caracterul mecanic, impresia de „făcut" şi de artificial pe care o produc astfel de construcții foarte simetrice. Refrenele paratactice de mai sus contribuie, de altfel, la discontinuitatea generală pe care o impun în text enumerarea eliptică sau reluarea aceloraşi cupluri de determinări, deficiență de care sunt scutite simplele refrene-propoziții complete din alte texte bacoviene: *De parcă ninge-n cimitir /* Şi *ninge ca-ntr-un cimitir* (*Nevroză*), *Sunt solitarul pustiilor piețe* (*Pălind*), *Oraşul tot e violet* (*Amurg violet*) ş.a.

Refrenul prezintă valori contextual diferite la celălalt scriitor care l-a considerat formă poetică simetrică prin excelență, I. Minulescu. Pentru Minulescu, această varietate a paralelismului nu are în primul rând valoare mecanică şi ritmică şi de aceea apare foarte rar în reluări identice; refrenul lui Minulescu este o construcție de tip cult, a cărei funcție şi sens în text rezultă în egală măsură din elementul reluat şi din cel modificat.

Şi la Minulescu întâlnim texte în care simetria reiese din repetarea aceluiaşi vers în poziție fixă în strofă (primul şi ultimul, de exemplu) sau din reluarea lui pe aceeaşi poziție în strofe succesive. *Romanța celor trei corăbii* are un astfel de refren, aproape identic, plasat ca prim vers al celor patru strofe inegale: I, III, IV – *Porniră cele trei corăbii...*; II – *Porniră cele trei corăbii purtând în pântecele lor* (Min, 28–29). *Romanța nordică*, întrucâtva asemănătoare ca simetrie, prezintă refrenul în versurile 1–3 ale fiecărei strofe, dar mereu în altă variantă: I – *În portul blond al unei mări din nord*; II – *În portul blond, bătrânii mateloți*; III – *Artişti pribegi şi oaspeți nepoftiți*; IV – Şi-*n timp ce-albastrul mării uniform* (Min, 74–75).

Nu acestea sunt, însă, refrenele specifice scriitorului; Minulescu îşi construieşte „romanțele" – declarate sau nu – într-o simetrie proprie, cu refrenul dispus neregulat în text, în poziții libere. Cea mai simplă realizare a acestor construcții este situarea lor ca *prim* şi *ultim* vers al textului; e inutil să remarcăm că, după desfăşurarea lirică, sensul refrenului nu mai poate fi la sfârşitul poemului acelaşi ca în deschiderea lui. Astfel sunt

construite, de exemplu, *Nocturnă* – cu refrenul *Ce cap de Rege Saltimbanc părea azi-noapte luna!* (Min, 68–69) sau *Celei care pleacă* – în care refrenul-distih nu se modifică decât ca intonație: primele două versuri ale textului, *Tu crezi c-a fost iubire-adevărată... / Eu cred c-a fost o scurtă nebunie...*, devin, pe ultimul loc din text, *Tu crezi c-a fost iubire-adevărată?... / Eu cred c-a fost o simplă nebunie!* (Min, 44–45); dar substituirea afirmației incerte prin secvența interogație-răspuns schimbă, în fapt, perspectiva asupra sensului versurilor-refren și sintetizează liric evoluția întregului text.

Poate că nici un scriitor, în poezia românească de după *Poema rondelurilor*, n-a considerat în aceeași măsură cu Minulescu figura sintactică drept formă poetică prin excelență și n-a acordat paralelismului un loc atât de întins în structura compozițională a textului. Mulți au văzut în această caracteristică – nu întotdeauna corect identificată sau interpretată – proba evidentă a superficialității și artificialității scriitorului. Dar Minulescu adaugă valorilor muzicale ale reluărilor paralele greutatea esențială a transpunerilor semantice în contexte modificate, iar forma cea mai adecvată pentru astfel de efecte combinate îi este oferită de refren.

Modificarea poate veni la cel de al doilea vers al unui distih cu funcție de refren, având sensul evoluat odată cu înaintarea textului către sfârșit, ca în baladele romantice ale secolului al XIX-lea european:

I Cânta un matelor la proră
Și imnul lui solemn plutea (...)

II Cânta un matelot la proră...
Și marea nu-l înțelegea. (...)

III Cânta un matelot la proră
Un singur matelot cânta. (...)

IV Cânta un matelot la proră
Și-ntregul echipaj dormea. (...)

V Cânta un matelot la proră
Dar ce lunatic l-asculta? (...)

VI Cânta un matelot la proră
Și-n larg sirenele plângeau!...
(Min, 83–84).

Dacă în exemplul de mai sus modificarea presupunea apariția finală a simbolului, o gradație ascendentă în *climax* justifică refrenul conclusiv din *Romanță fără muzică*, unde seria simbolică introdusă de variantele succesive ale refrenului este subliniată printr-o reluare „recapitulativă”, specifică pentru aceste forme rezumative de refren:

I *Ca să-ajung până la tine, i-am zis* **calului**: / – „Grăbește...”;
II *Ca să-ajung până la tine, i-am zis* **vântului**: / – „Dă-mi mâna...”;
III *Ca să-ajung până la tine, i-am zis* **morții**: / – „Mergi ’nainte...”;
IV *Ca să-ajung până la tine,*
Pentru tine-au obosit
Calul,
Vântul,
Moartea –
T o a t e mi-au făcut pe voie (Min, 34–35).

Tot o evoluție gradată apare și în alte refrene ale lui Minulescu, fie limitată la sensul unui cuvânt, fie extinsă până la apariția unei valori figurative în locul unui enunț nefigurat, fie – în sfârșit – rezultată din două formulări, una afirmativă și cealaltă negată: Taci, / Să nu-mi deștepți tristețea *amintirilor* culcate (...) // Taci, / Să nu-mi deștepți în

suflet *tragediile* jucate (Min, 17); *Va fi-ntr-o noapte* caldă de mai (...) / *Va fi-ntr-o seară* poate ca şi-alte seri (...) / *Va fi o seară* (...) / *Va fi o aiurare de toamnă* pe sfârşite (...) // Şi-apoi, / *Nu va mai fi nimica, / Nu va mai fi nici soare*, / *Nu va mai fi nici lună*, / *Nici stele căzătoare*... / Şi faţă de noi singuri, / Poate, / *Nu vom mai fi nici noi*!... (Min, 91–93). Asemenea construcţii ale refrenului, foarte apropiate de paralelismul propriu-zis, se încadrează ca sens în aceeaşi categorie a refrenului rezumativ, ca – de altfel – şi refrenele care introduc la reluare o valoare figurativă în locul unui enunţ nefigurat (în exemplul următor, refrenul reia formularea, introducând un simbol livresc, specific poetului): *De vrei, ridică-ţi braţele spre soare / Şi dacă poţi învaţă de la el* / Ce-i fericirea vieţii viitoare... / *De vrei, ridică-ţi braţele spre soare, / Şi dacă poţi*, **prefă-te-n Ariel**!... (Min, 58).

Un joc al formelor, cu efecte paradoxale sau simple calambururi, o predilecţie neînfrânată pentru simetrie şi pentru reluare sunt trăsăturile fundamentale ale poeziei lui Minulescu, la nivel figurativ-sintactic. El este, poate, singurul poet din generaţia sa pentru care sintaxa a avut o importanţă figurativă la fel de mare ca şi semantica tropilor. Textul liric al lui Minulescu evoluează *numai* paralel cu modificările figurilor de construcţie şi, de asemenea, sensul ansamblului se subordonează în întregime figuraţiei sintactice. Şi aceasta nu numai pentru că tendinţa spre muzicalitatea construcţiei (vezi numeroasele romanţe şi titlul volumului din 1908) ar trece înainte de orice, dar şi pentru că poezia lui Minulescu este un exemplu de corelare perfectă a celor două nivele figurative cu prozodia, nu în favoarea nivelului tropilor ca în aproape întreaga literatură interbelică, ci în favoarea simetriei sintactice şi a inovaţiei prozodice. În acest domeniu trebuie căutată contribuţia esenţială a lui Minulescu, scriitor remarcabil, în posteritatea simbolistă, prin modul în care a inovat şi a rafinat sugestiile macedonskiene ale poeziei începutului de secol. Un exemplu totalizator, ilustrativ pentru îmbinarea dintre refrenul modificat, cu o semnificaţie lărgită către simbol, şi alte forme de paralelism – refrene valabile doar pentru fragmente ale ansamblului –, îl oferă *Romanţa cheii*; este inclusă în primul volum, *Romanţe pentru mai târziu* (1908), ceea ce dovedeşte că maniera proprie a lui Minulescu s-a cristalizat de la început, şi în ceea ce are ea facil, dar şi în ceea ce realizează ca muzicalitate şi simbolistică spectaculoasă:

(a) **Cheia ce mi-ai dat aseară**
Cheia de la poarta verde,
Am pierdut-o chiar aseară!...
Dar ce cheie nu *se pierde*?

(a) **Cheia ce mi-ai dat aseară**
Mi-a căzut din turn,
Pe scară,
Şi căzând, mi-a stins lumina.

(a′) **Cheia ce-am pierdut aseară**
Am cătat-o;
Dar pe scară,
Era noapte ca şi-afară
Noapte ca sub boltuita
Cupolă de mănăstire

(c) *Şi-au trecut de-aseară* **clipe,**
(c′) *Şi-au trecut de-aseară* **ore,**
Şi-ale zorilor aripe,
Fluturatu-mi-au grăbite
Ca şi clipele trăite
Pe-albul treptelor sonore.

Şi m-am coborât pe scară...
(d) **Dar** *pe cea din urmă treaptă* –

(a) **Cheia** ce mi-ai dat aseară –
Am găsit-o prefăcută
Într-o cupă albă, plină
Cu vin verde de cucută.

Când s-au stins pe la icoane
Lumânările de ceară.

(b) *Şi-am rămas în turnul gotic –*
Turnul celor trei blazoane:
Al Iubirii,
Al Speranţei,
Şi-al Credinţei viitoare...
(b) *Şi-am rămas în turnul gotic*
Domn pe-ntinsele imperii
Ale negrului haotic.

(d′) **Şi** *pe cea din urmă treaptă*
Am îngenuncheat
Şi-am plâns –
(d″) **Căci** *pe cea din urmă treaptă,*
Ca-ntr-o carte înţeleaptă,
Am cetit în fundul cupei
Naufragiul ce m-aşteaptă!...
(Min, 14–15).

Patru refrene sunt grupate în acest text. Primul – manifestat în contextul amplu al întregii poezii – ilustrează tipul de refren cult, parţial modificat când revine şi dispus fără regulă precisă la începutul şi la sfârşitul desfăşurării lirice: (a) *Cheia ce* **mi-ai dat** *aseară* / (a′) *Cheia ce-***am pierdut** *aseară*. Celelalte trei – constituie refrene fixe sau alcătuite prin gradaţie, dar fiecare dintre ele îşi acoperă funcţia doar pentru porţiuni limitate de text (câte o singură strofă): (b) Şi-*am rămas în turnul gotic*; (c) Şi-*au trecut de-aseară* **clipe** / **ore**; (d) **Dar** / **Şi** / **Căci** *pe cea din urmă treaptă* (chiar simpla variere a conjuncţiei introductive modifică sensul refrenului, de la intercalarea sa iniţială adversativă, la relaţie copulativă şi, în sfârşit, la justificarea cauzală).

Simetria nu se opreşte aici, căci una dintre variantele refrenului central este, de fapt, formulată ca refren chiasmic, rezultat din combinarea a două versuri simetrice din prima strofă: *Cheia ce* **mi-ai dat** *aseară* şi **Am pierdut**-*o chiar aseară* → **Cheia ce-am pierdut aseară**. Reveniri complicate ale determinărilor şi opoziţii simetrice de sens completează această structură muzicală bazată pe schema paralelismului-refren cu doi, trei şi patru termeni: Cheia ce-*am pierdut* aseară / *Am cătat-o*; Cheia ce *mi-ai dat* aseară / *Am găsit-o*; Şi-am rămas în *turnul* gotic – / *Turnul* celor trei blazoane; Mi-a căzut din *turn* / *Pe scară* – Dar *pe scară*, / Era *noapte* ca şi-afară – *Noapte* (...) – Şi m-am coborât *pe scară*; Într-o *cupă* albă, plină / Cu vin verde de cucută – Am cetit *în fundul cupei* / Naufragiul ce m-aşteaptă. În acord cu determinările evoluând spre un sens simbolic, pe măsura înaintării în text şi a identificării diverselor tipare compoziţional-recurente, se conturează şi se fixează simbolul central (*cheia*); chiar sensul său evoluează, de la valoarea aproape circulantă de simbol al "iubirii acceptate" până la aceea de simbol al „dispariţiei" şi al „morţii".

Poate în legătură cu versul alb sau cu versul liber, în care supleneşte alte periodicităţi – de natură prozodică –, refrenul apare la Blaga neaşteptat de mult, în toate perioadele creaţiei sale, înscriindu-se – ca importanţă în structura textului – alături de paralelismul compoziţional al postumelor (v. *supra*, 4). Predilecţia pentru refrenul cult, realizat în diverse tipuri, dovedeşte că scriitorului nu-i era străină tendinţa către o anumită rigoare de structură, indiferent dacă legătura lingvistică sau gramaticală este la fel de bine păstrată între refren şi restul poeziei. De obicei, versul sau versurile-refren sunt plasate la începutul textului şi – simetric sau nesimetric – către (sau chiar la) sfârşitul acestuia. *Noapte* (din *Poemele luminii*), poem compact de 16 versuri, fără nici o diviziune strofică, are acest unic element recurent: *Pe lună, când ne scapără-n argintul nopţii / pocalele de vin ca nişte ochi de fiară* (Bl, 33); la fel, în *Linişte*, nesimetric plasate înainte de sfârşit,

reapar cele două versuri inițiale ale textului: *Atâta liniște-i în jur de-mi pare că aud / cum se izbesc de geamuri razele de lună* (Bl, 12). Simbolul din *Drumul sfântului* (*Lauda somnului*) este cuprins într-o strofă-refren, plasată pe primul și pe ultimul loc, ca și în baladele romantice, dar fără muzicalitatea prozodică a refrenelor romantic sau simbolist: *Pe cal turnat în oțele, / Sfântul Gheorghe caută semne / de drum – și în vânt / se oglindește pe rând în ape sfinte și rele* (Bl, 135-136).

Blaga are, însă, predilecție pentru formele de refren în care a doua apariție cuprinde o modificare determinată de evoluția ideii poetice. Astfel, primul vers al celor trei strofe succesive din *Nu-mi presimți?* (*Poemele luminii*) are, pe rând, formele:

Nu-mi presimți {
tu *nebunia* când auzi (...)
văpaia când în brațe (...)
iubirea când privesc (...) (Bl, 18),

unde metaforele se modifică, dar schema gramaticală a versului cu o propoziție temporală fragmentată rămâne neschimbată. O valoare de refren conclusiv se obține, uneori, prin varierea parțială a versului reluat:

Plăcut e somnul {
lângă o apă care curge
în care / uiți de tine ca de-un cuvânt
plăcut (Bl, 340).

Până spre sfârșitul creației sale Blaga construiește astfel de simetrii, plasând versurile-refren fie la începutul sau sfârșitul strofelor, fie la începutul și sfârșitul întregului text, ca în *Fântânile*, unde se succed un refren aparent nefigurativ și unul modificat în sens metaforic:

I	*Sapă, frate, sapă, sapă,*	și	II	*Sapă numai, sapă, sapă,*
	până când vei da de apă			*până dai de* **stele**-n apă (Bl, 334).

Valoarea incantatorie a refrenului poate fi îmbinată cu repetiții apropiate sonor de acelea ale descântecului, cu implicații aliterante sau legate de o rimă interioară; primul vers uneori, alteori câte două versuri simetric plasate, dau naștere unor contexte care cumulează cele două funcții, de a crea o periodicitate de natură fonică și o alta de natură semantică. Astfel este conceput refrenul poeziei *Inima pădurii*, în interiorul căruia paralelismul se dublează: în afara primului vers identic, simetria se prelungește și în fiecare al doilea vers, care la rândul lui rimează dincolo de limita celor trei strofe:

I	**Mire-te, *dez*mire-te**	II	**Mire-te, *dez*mire-te**	III	**Mire-te, *dez*mire-te**
	zilele pădurii		*văile* răsurii		*cântecul* făpturii

Un efect eufonic apropiat are refrenul poeziei *Scoici*, situat ca versurile 5 și 6 în cele două sextine:

I	1 Petale par scoicile	II Zeițe de mare-au pierit
	2 cum cad pe *apro***apele**	diafane ca **apele**.
	3 țărm, ca-ntr-un joc,	Toate pe-aci și-au lăsat,
	4 aduse cu **apele**.	vestigii, *pleo***apele**
	5 *Unda îngro***ape-le**,	*Unda îngro***ape-le**,
	6 *valul dezgro***ape-le**!	*Valul dezgro***ape-le**! (BL, 348).

Eufonia ultimului poem e în realitate mai complicată, căci nu rezultă exclusiv din construcţia simetrică cu refren; dimpotrivă, acesta apare doar ca un element auxiliar, care sprijină aliteraţia generală a textului, rezultată din rime perfecte, unele şi incluse: *apro***apele** / **apele** / **apele** / *pleo***apele** // *îngro***ape-le** / *dezgro***ape-le**. O structură fonică şi sintactică asemănătoare întâlneam în secolul trecut într-una dintre variantele eminesciene ale poemului *Rugăciune*, îmbinare la fel de perfectă a celor două nivele figurative.

Simplul refren-invocaţie, mai specific realizărilor romantice ale refrenului, evoluează uneori către valori aprofundate prin apariţia simbolului; refrenul, sugestiv prin implicarea formulei împrumutate din stilul religios,

Bucură-te, { *floarea mărului, bucură-te*!
floare ca ghiocul şi *dumireşte-te*!
floarea mărului şi nu te speria de **rod** (Bl, 186) }

poate fi considerat conclusiv şi rezumativ-simbolic, pentru un text al cărui titlu este *Bunăvestire pentru floarea mărului*.

În sfârşit, la Blaga refrenul chiasmic, mai apropiat de cel popular şi frecvent în etape anterioare ale poeziei culte la noi, nu apare decât rar şi aduce în reluare inversarea ordinii versurilor – specific folclorică: *Într-un lan pe un colnic / cântă singur un voinic – Cântă singur un voinic / într-un lan pe un colnic* (Bl, 254).

Toate formele de refren amintite până acum păstrează într-un grad diferit, mai puternică sau mai slabă, legătura sintactică şi de sens dintre refren şi textul în care acesta e încadrat. Cu funcţie strict (eu)fonică, accentuând valorile incantatorii ale întregului text până la a fi ele înseşi lipsite de altă semnificaţie în afara celei muzicale, sunt construite în poezia interbelică numai refrenele lui Ion Barbu. Puţin numeroase, apărând doar în câteva texte, acestea dovedesc faptul că periodicitatea sintactică nu este – cum s-a observat – specifică scriitorului.

Uneori sunt preluate parţial refrenele jocurilor de copii, ca în cunoscutele fragmente din *După melci*: *Melc, melc, / Cotobelc, / Ghem vărgat / Şi ferecat // Melc, melc, / Cotobelc,* / Iarna leapădă cojoace,, / Şi tu încă subt găoace! // *Melc, melc*, ce-ai făcut, / Din somn cum te-ai desfăcut?... / **Melc nătâng**, / **Melc nătâng**! // *Melc, melc, / Cotobelc,* / Plouă soare / Prin fânaţuri şi răzoare (...) / Iarna coarnele se frâng, / **Melc nătâng**, / **Melc nătâng**! (IB, 5–15), în care se îmbină, de fapt, două refrene diferite, cu schema sintactică a versului reluat păstrată: *Melc, melc / Cotobelc* şi **Melc nătâng, / Melc nătâng**.

Refrenul onomatopeic, mai aproape de incantaţie[15], se situează în poziţii nesimetrice şi are o semnificaţie greu de apreciat în afara eufoniei, ca orice refren liber de context: **Buhuhù** *la luna şuie*, / Pe gutuie să mi-l suie, / Ori de-o fi pe rodie: / **Buhuhù** *la zodie.* // **Uhù** *scorpiei surate.* / Să-l întoarcă de-a-ndarate, (...) // **Buhuhù, uhù** *de zor* / Şi înc-o dată, prin mosor (IB, 78–79).

O singură dată, într-un "omagiu" ironic-dulce, poemul *In memoriam*, Barbu utilizează refrenul baladesc al romantismului – strofă aproape identică repetată la sfârşitul textului, după ce mai apăruse şi în corpul acestuia. În armonie sonoră, mici părţi ale refrenului neacoperite de sens străbat şi alte versuri (*Cir-li-lai*), dar ritmica obţinută de poet prin obscure şi misterioase împerecheri de sunete se suprapune mai ales efectului muzical al refrenului, care le cumulează:

Cir-li-lai, / cir-li-lai, /
Precum stropi de apă rece
În copaie când te lai;
Vir-o-con-go-eo-lig,
Oase-nchise-afară-n frig;
Lir-liu-gean, lir-liu-gean,

Ca *trei* **pietre** *date* **dura**	*Râs al* **pietrelor de-a dura**
Pe dulci lespezi **de mărgean**.	*Pe trei trepte* **de mărgean**!

O ultimă observație privind variantele și funcțiile refrenului are în vedere maniera lui V. Voiculescu de a introduce un vers-refren (de tip cult, evoluat odată cu textul) într-o poezie cu formă fixă – sonetul. Rigorile sintactice și strofic-compoziționale ale acestei forme nu presupun reluarea vreunui vers, dar Voiculescu – care uzase de refren și în primele sale volume – transformă concluzia sonetului, cuprinsă de regulă în ultimele două versuri, în refren, astfel încât versul 1 este reluat în versul 13 sau 14, cu o transformare care face din el „poanta" întregului text:

v. 1 *Am scris iubire? Iartă ... citește*: **adorare**...
v. 14 ... *Iar scriu iubire! Iartă ... citește*: **disperare**! (V, II, 318);

v. 1 **Surâd**? *Obișnuință ... Cred c-aș putea chiar râde*:
v. 2 *Tu* spui că-n cea mai dulce iubire-i o prigoană?

v. 13 **Zâmbesc**? *Obișnuință ... Cred c-aș putea chiar râde*:
v. 14 Știu un nebun ce-și duce cap, inimă... la gâde (V, II, 340).

Chiar dintr-o prezentare prin forța împrejurărilor lacunară, cum este cea de mai sus, se poate observa că funcția și formele refrenului nu sunt uniforme în poezia deceniilor III-V ale secolului XX. Valori muzicale, însoțite de variații formale, predomină la simboliști și la poeții situați în posteritatea simbolistă, dar eufonia caracterizează și refrenele unui scriitor ca Ion Barbu, ale cărui rațiuni în utilizarea refrenului sunt tot de natură primordial sonoră. S-a conturat, însă, și o altă direcție, reprezentată de Blaga sau Voiculescu – la care am fi putut adăuga puținele și nespecificele exemple de refrene din poezia lui Arghezi – în care rolul refrenului depășește limita strictă a nivelului sintactic (sau sonor), transpunându-se, uneori, prin forme intermediare, într-o zonă aflată la limita cu figurile semantice, în măsura în care forma – (parțial) fixă – a refrenului însoțește evoluția de sens a textului, reprezentând totodată element compozițional și cadru de manifestare al figurilor centrale realizate la nivel semantic, metafora și simbolul.

4. Forme intermediare: figuri lexico-sintactice.

Grupăm în această categorie figurile rezultate din repetiție, dar în care termenul reluat comportă schimbare de sens la o nouă apariție: *poliptoton*, *parigmenon*, *hypallagon* și *antanaclază*; la acestea adăugăm *paronomasia* – simplă asemănare de formă (de tipul paronimelor), dar nu lipsită de justificare semantică în context. Toate aceste varietăți de repetiție pot fi încadrate în sfera mai largă a *figurilor etimologice*.

Poliptotonul (reluarea aceluiaşi cuvânt într-o altă formă flexionară) şi *parigmenonul* (reluarea unui radical comun sub forma a două sau mai multe părţi de vorbire diferite) sunt apropiate şi ca realizare şi ca efect în text.

4.1. *Poliptotonul* rămâne un procedeu de insistenţă prin repetiţie, sursă de jocuri de cuvinte uneori, şi în această calitate apare ca o figură destul de răspândită la majoritatea scriitorilor analizaţi: Să simţi că *mori* fără să poţi *muri* (Ph, 178); Şi-*uitând* că m-*ai uitat*, / Vei smulge... (Min, 47); *Pitpalac* îşi spune vrerea / *pitpalacului* din inişti (Bl, 255); timpul viu / Care *ştie* ce *nu ştiu* (A, 65); Dar ce nu pot *pricepe* ea *pricepu*, de plânge? (A, 73).

Pentru Minulescu, refrenul este acela care se combină cu figura etimologică, iar rezultatul – construcţie redundantă şi artificială – e un joc al timpurilor (prezent/viitor//trecut) suprapus peste alternanţa formelor lexicale; strofa-refren: Că *ne iubim* şi-o **ştie** lumea toată. / E-adevărat; / Dar cât *ne vom iubi*, / Nici noi **nu ştim**. / Nici lumea **nu va şti**... / Şi nu **va şti**-o poate niciodată (Min, 42) devine, la reluarea finală: Şi ***ne-am iubit*** / Şi-azi toată lumea **ştie** / Că *ne iubim*... / Dar cât *ne vom iubi*, / Nici noi **nu ştim**, / Nici lumea **nu va şti**!... (Min, 43), introducând o nouă dimensiune temporală, aceea a trecutului, şi scoţând astfel din actualitate întreg textul.

Dintre numeroasele variante de poliptoton înregistrate la Arghezi, ne oprim asupra unei singure serii, semnificativă prin faptul că marchează o obsesie lexicală (şi metaforică) a scriitorului. Jocul gramatical se produce adesea la Arghezi în jurul verbului *a fi*, cu schimbări de sens alternând între valorile de „existenţă” / „non-existenţă”, „apartenenţă”, sens hiperbolic-superlativ, incertitudine existenţială, determinare ipotetică ori potenţială, aproape toate exemplele apropiindu-se mai mult sau mai puţin de antanaclază (v. *infra*), căci sensurile sunt modificate măcar ca nuanţă, la reluare: Tu *eşti* şi-*ai fost* mai mult decât în fire / *Era să fii*, să stai, să vieţuieşti. / *Eşti* ca un gând, şi *eşti* şi nici *nu eşti*, / Între putinţă şi-ntre amintire (A, 60); *n-a fost*, / *Nu este, n-o să fie* şi-n van va să suspine (A, 103); Aş vrea *să fiu* mai mic, *să fiu* vrabia ei bucurată. / Îi *sunt* ca un copil şi-i *sunt* ca un tată, / Şi-i *sunt* ca un rob şi ca un stăpân, de rob ce-i *sunt* (A, 176); Nu te ruga. Nu plânge. Nu căuta în jos. / *A fost*? *N-a fost*? E de prisos (A, 325).

Tocmai modificările semantice care fac ca niciodată sensul verbului reluat să nu fie, în altă formă gramaticală, perfect identic cu acela al primei apariţii încifrează textul, dându-i aspect aforistic şi situând construcţiile la limita cu antanaclaza sau cu diafora. Suntem departe, cu aceste exemple, de caracterul pur decorativ al realizării poliptotonului în poezia lui Minulescu.

În sfârşit, poliptotonul – ca şi parigmenonul – poate fi sursă de aliteraţie, dar figura de sunet este sprjinită în text şi de recurenţe sonore situate în afara repetiţiei sintactice: când *Leda* **albă** se-nvoise / să-ndure-n **albul** de narcise / povara unei *lebede* (Bl, 247); **Noaptea** s-a-*ntunecat* cu alte **nopţi** în f*und*, / Şi din **noapte-n noapte, nopţile** urzite / *Cern* ploaia cu *ni*sipul măru*nt* / Ca nişte site (A, 177).

4.2. *Parigmenonul*, mai puţin frecvent, este şi mai limitat funcţional, apărând în secvenţe afirmativ-negative, cu nuanţe oximoronice, paradoxale sau în formulări incompatibile coordonate. Nici unul dintre scriitorii perioadei nu iese din aceste cadre ale

unei figuri care oferă puţină variaţie şi posibilitate de invenţie: De-atuncea câte nu s-*au lămurit* şi câte / N-au început *a se nelămuri* (Ph, 192); Ia seama, sire, / *Cântăreşte*-ţi *necântăritele* cuvinte (Min, 69); vin, / vin *să-şi trăiască* mai departe / în noi / viaţa *netrăită* (Bl, 12); Şi tot ce-i *ne-nţeles* se schimbă-n *ne-nţelesuri* şi mai mari (Bl, 3); Aceluia ce-*atinge neatins* noroiul (A, 125); Făr-a te şti decât din presimţire, / Din *mărturii* şi *nemărturisire* (A, 309); *Descuie* şi *încuie*, *deschide* şi *închide* / Cu chei palide şi livide (A, 178).

În afara acestor formulări care îmbină derivate negative cu forma afirmativă a radicalului, parigmenonul nu se deosebeşte – ca efect de insistenţă – de poliptoton, marcând uneori – prin al doilea derivat – o infimă achiziţie de sens; Şi *cântecul* lor straniu, prin umbrele aleii, / Cu zile *descântate* m-ar urmări mereu (P, 74); Din *arcuirea* zveltă a sprâncenei tale / a-nvăţat odată Luna / să-*şi arcuiască* drumul ei pe boltă, / – peste mare (Bl, 65); le aruncă mâna bună, / Pâinea, ce nutreşte *truda* şi *trudeşte* visătorii (A, 82); Tu ştii *tăcea* când este de *tăcere* / Şi-n toată ora-nalţi câte un turn / Arhanghelului mare t a c i t u r n (A, 126).

4.3. *Hypallagonul* este interesant şi strict sintactic, ca formă de atribut dislocat; dar specificul figurii constă în plasarea unei determinări prin epitet pe lângă un alt determinat decât acela căruia îi este destinată. O ambiguitate necesară rezultă, decodabilă totuşi cu relativă uşurinţă, căci determinarea dislocată lămureşte – de obicei – o sintagmă din care destinatarul logic al epitetului face şi el parte, reducând perspective temporale şi spaţiale prin schimbarea aparentă a determinatului unui epitet.

Hypallagonul poate fi simplu construit prin dislocare, şi aceasta este forma în care îl întâlnim cel mai adesea la scriitorii pentru care componentele sintactice au – în spaţiul versului sau al strofei – independenţă, mai ales la Ion Barbu şi Arghezi: *Cimpoiul veşted* luncii (IB, 20); *bucuria cetăţii* înviată (IB, 71); Pe *şes veşted*, cu tutun (IB, 81); *Palid aşternut e şesul* cu mătasă (A, 43); *Fuiorul vieţii tale* de mătasă (A, 72); drojdiile *nopţii uleioase* (A, 198); *mersul albastru* al lunii (Bl, 190); Păsări ca nişte *îngeri de apă* / marea pe ţărmuri aduce (Bl, 128). În toate aceste exemple, referentul rămâne ambiguu, dar decodarea mai exactă a textului se realizează dacă atribuim determinarea-epitet celuilalt component al sintagmei (sau versului), iar nu aceluia pe lângă care aparent şi gramatical stă.

Dar figura poate marca uneori o schimbare (inversare, reducere ori dilatare) de perspectivă cu implicaţii mai profunde în text, ca în unele realizări ale lui Arghezi[16]; în versul: Deasupră-ne *vulturii* pluteau în cer *albaştri* (A, 52), epitetul – acordat cu substantivul – *albaştri* notează de fapt o extensie coloristică destinată substantivului *cer*. Hypallagonul mai apare şi în alte exemple argheziene, notând de asemenea schimbarea de perspectivă, inversarea prin metaforă a spaţiilor naturale terestru şi celest: Îmi atârnă la fereastră / *iarba* cerului *albastră* (A, 118), unde acelaşi epitet – *albastru* – se acordă gramatical cu *iarba*, dar numai în spaţiul metaforei *iarba cerului* poate fi dezambiguizat; v. şi continuarea strofei: *Din care, pe mii de fire, / Curg luceferii-n neştire*.

4.4. *Paronomasia* apropie două cuvinte pe baza asemănării fonice dintre ele şi – doar rar – aduce o asemănare de sens ori o asociere semantică oarecare (opoziţie sau contrast aparent). Pentru scriitorii la care ne-am oprit analiza, caracterul strict mecanic şi

aliterativ al paronomasiei din perioada romantică nu mai există; figura se realizează şi prin legătură – uneori vagă – de sens între termenii asemănători fonetic: *Naiadă* înainte de-a fi *nai*, / Ţii minte, Sirinx, când cutreierai / Arcadia (Ph, 239); şi *sufeream*, / Eu cred că *sufeream* de prea mult *suflet* (Bl, 51); Am vrut să nu fiu eu de vină, / Că am avut numai atâta rădăcină / Cât *a rodit o rodie*, şi-atât (A, 325); La toată *răscrucea* e-o *cruce* (A, 354).

Unele din apropierile de mai sus se justifică etimologic sau prin istorie derivativă (*răscruce – cruce*); altele creează un joc de cuvinte, ca în evocarea legendei mitologice a nimfei transformată în trestie, de unde aluzia la instrumentul muzical (*naiadă – nai*); în sfârşit, apropierea poate fi doar de sferă semantică, fără vreo altă justificare de origine (*a rodi – rodie* sau *a suferi – suflet*). Dar raţiuni combinate, ţinând de sonoritate, calambur şi evoluţie semantică, stau la baza utilizării acestei ciudate figuri, care provine dintr-un fenomen considerat în lingvistică de domeniul incorectitudinii.

4.5. ***Antanaclaza***, repetare a aceluiaşi cuvânt cu sensuri diferite (sau apropiere în acelaşi context a două cuvinte omonime cu sensuri complet diverse) a constituit, în poezia romantică a secolului precedent, figura predilectă a expresiei aforistice, de sursă biblică sau nu. La scriitorii perioadei interbelice, se conservă unele aspecte ale formei lexicale fixe cu sens schimbat, specifică expresiei în stilul "înalt". Sensul metaforic al cel puţin unuia dintre termenii componenţi ai figurii este obligatoriu, căci numai unul poate avea sens propriu; schimbarea semantică se suprapune, deci, cu metaforizarea sau simbolizarea, ceea ce explică revenirea aceloraşi simboluri în compoziţia antanaclazei la mai mulţi scriitori. Simbolul *drumului*, de exemplu, cu vastele sale implicaţii, se află în această situaţie: În faţa ta desfăşuri *drum* după *drum* (...) / Şi sutele de *drumuri* nu fac decât *un drum* (Ph, 166); Gândirea mi se pierde-n fum, / Tot căutând un vreasc de rost / Într-aste *drumuri fără drum* / În care toate doar au fost / Şi nu mai sunt acum (A, 54). Dacă substantivul *drum* poate fi odată înţeles în sensul său propriu, a doua oară el este evident folosit simbolic, evoluat către semnificaţia "direcţie, scop, sens al existenţei". Aceeaşi este transpoziţia de sens, de la concret şi propriu către figurat şi metaforic (ori simbolic), în aproape toate exemplele de antanaclază întâlnite la Arghezi, Philippide sau Blaga (căci alţi poeţi nu valorifică această figură cu caracter foarte special şi deosebit de rafinat): *Nehotărât* între două *hotare* / doarme alesul, copacul meu (Bl, 185); Ciclopi din alte lumi, coloşi din astre, / Cu *chipuri fără chip*, ciudat întoarse, / De razele-unor sori năprasnici arse (Ph, 272). Aproape fiecare citat ar avea nevoie de o explicare: versul din Blaga aduce în acelaşi context cuvinte înrudite etimologic, căci verbul *a hotărî* are legătură cu substantivul *hotar*, iar sensul – aici nu foarte clar – poate alterna între *nehotărât* „situat la limita dintre două hotare" şi „nedecis"; exemplul din Philippide exploatează jocul de sens între *chip* „figură" şi „formă" în general.

Arghezi a utilizat mult antanaclaza (cu varianta sa – diafora, în care există doar o nuanţă de sens modificată), tentat de variaţia semantică şi figurativă maximă într-o formulare extrem de concentrată. Sensul metonimic şi cel nemetonimic sunt deplasate într-o simetrie perfectă: Şi nu cunoşti pe *buza mea scânteietoare / Buzele calde* câte m-au sorbit (A, 49 – „buza paharului" faţă de sensul nemetonimic). Alteori, alternanţa concret/abstract, marcată chiar prin prezenţa unui substantiv abstract sau doar presupusă, stă la baza mutaţiei semantice prin antanaclază: Născut în mine, *pruncul* rămâne-n mine

prunc (A, 28 – sens propriu abstract, „puritate, nealterare"); A vrut (...) / Şi o grădină-n jurul mormântului, departe / De orice *mort*, de orice *moarte* (A, 325). Chiar şi o variaţie simplă de sens, fără lărgire, restrângere sau abstractizare poate justifica figura: Semeţ de *slavă*, *slava* te-ncovoaie (A, 279 – unde schimbarea se produce de la „glorie" la „cer, divinitate"). Totuşi, la Arghezi evoluţia de sens are loc mai ales către simbolurile metonimice. În exemple ca: Icoanele şterse, în care umblă / *O umbră de umbră*? (A, 192) sau: Cine vrea să plângă, cine să jelească / Vie să asculte-ndemnul nenţeles, / Şi cu ochii-n facla plopilor cerească / Să-şi îngroape *umbra-n umbra lor*, în şes (A, 43), sensul propriu al substantivului este înlocuit de sensul simbolic, căci *umbră* devine – prin sinecdocă generalizantă – substitut al întregului, „fiinţă".

Revenind la observaţiile de mai sus asupra refrenului care evoluează în raport cu desfăşurarea – lirică sau epică – a textului, înţelegem de ce unii retoricieni moderni[17] consideră şi refrenul ca pe o formă, mai subtilă, de antanaclază: figura are posibilităţi largi, implicaţii semantice ale repetiţiei, presupunând şi transpoziţii dintr-un tip de expresie nefigurat către forme figurative situate la nivelul tropilor. Puţin utilizată, în general, antanaclaza oferă textului arghezian o posibilitate de ambiguizare altfel greu de realizat în limitele figurilor de construcţie.

5. Concluzii

La capătul acestei poate prea amănunţite analize, câteva concluzii şi câteva reconsiderări de perspectivă se impun. Un studiu al figurilor de construcţie s-a dovedit util cel puţin din două puncte de vedere foarte generale. Se poate demonstra, în primul rând, ponderea pe care nivelul figurativ-sintactic şi-o păstrează în structura limbajului poetic modern. Asupra acestui aspect nu socotim necesar să mai stăruim: ceea ce nu va fi făcut întreaga argumentare de până acum nu poate fi suplinit printr-o simplă formulare concluzivă.

Totuşi, trebuie subliniat că, din acest punct de vedere, limbajul poetic interbelic se leagă direct de cel al secolului al XIX-lea, adică de limbajul poeziei romantice în care construcţia (citeşte: *sintaxa*) ocupa un loc de importanţă fără precedent. În literatura noastră, bariera dintre cele două secole este tranşantă şi marchează situarea într-un alt univers poetic. Însă, chiar şi în aceste condiţii, importanţa neobişnuită a nivelului figurativ-sintactic ne arată că, într-o perspectivă cronologică largă, de la 1830 şi până la 1930, poezia românească trăieşte – structural – în aceeaşi epocă.

În al doilea rând, putem încerca o redimensionare valorică a autorilor, judecaţi exclusiv din perspectivă sintactică, ierarhizare care nu coincide întrutotul şi întotdeauna cu scara de valori în circulaţie: asupra unor scriitori intraţi într-o relativă uitare, ca Minulescu, de exemplu, o perspectivă mai conciliantă se deschide, la analiza subtilităţilor figurativ-sintactice cu care poetul a operat; pentru alţii, care s-au bucurat de o „redescoperire", cum e Bacovia, studiul sintaxei duce la o judecată nivelatoare a tuturor exceselor de gust, în unele cazuri absolut necesară pentru situarea reală, în fapt mai modestă decât se crede de obicei, a poetului în contextul creaţiei contemporanilor săi; în sfârşit, se verifică existenţa unor

vârfuri ale generației – între care Arghezi ocupă un prim loc neconcurat –, scriitori egali cu ei înșiși în toate realizările figurative și pentru care analiza nivelului sintactic nu constituie decât un prilej în plus de verificare a statutului excepțional.

Observații de o mai redusă generalitate pot fi adăugate trăsăturilor de mai sus.

Se schițează, între figurile sintactice, procedee cu o utilizare unanimă, opuse unor mijloace cu mult mai restrânsă răspândire. Paralelismul sintactic rămâne figura centrală a nivelului, dar cunoaște atâtea variante inedite, încât cu greu mai poate fi apropiat de realizările secolului precedent. Ca și în majoritatea situațiilor analizate în acest capitol, interferența sintaxei cu valorile lexico-semantice constituie și pentru paralelism criteriul formativ și evaluativ, totodată.

De la o frecvență prea puțin notabilă în poezia secolului precedent, enumerarea capătă valori și funcții majore în limbajul figurativ al scriitorilor interbelici, care se dovedesc astfel, încă o dată și fără detectabile influențe directe, în perfect acord cu poezia europeană contemporană; tendința către enumerarea discontinuă semantic, pe care Spitzer o numise „haotică", și către asocierea unor elemente incompatibile sau incoordonabile în spațiul aceleiași unități sintactice este doar una dintre particularitățile pe care procedeul enumerării le prezintă în această perioadă.

Regăsim, în lărgirea funcțiilor enumerării discontinue, în preferința pentru parataxă, în neglijarea raporturilor sintactice tradiționale, în exprimarea eliptică pentru care enumerarea e un caz particular, o trăsătură globală a liricii moderne mult mai semnificativă decât s-ar părea la prima vedere; tendința către *fragmentarism* a limbajului poetic modern și implicit exprimarea *eterogenă*, materializate în atitudinea extrem de liberă față de sintaxă, fuseseră considerate de Hugo Friedrich[18], încă de acum mai bine de o jumătate de secol, caracteristici esențiale ale liricii moderne, manifestate în multe forme la nivelul textului propriu-zis, dar întotdeauna identificabile ca trăsătură unificatoare a limbajului poeziei.

Să amintim și faptul că – la anumiți scriitori, între care Arghezi, Blaga și Ion Barbu sunt doar cei mai importanți – discontinuitățile și asimetriile sintactice cresc – ca număr și pondere – în defavoarea figurilor construite prin simetrie pozițională, ceea ce aruncă o nouă lumină asupra unor aspecte mai profunde ale limbajului poetic modern, aspecte ce țin de concepția asupra poeziei sau de gramatica textuală, și nu doar de realizările figurative izolate[19].

Forme specifice – în principiu – altor perioade din istoria limbajelor poetice, întinse în timp de la poezia medievală europeană până la simbolism și post-simbolism, reapar neașteptat în textele poeziei interbelice. Refrenul a fost, pentru noi, exemplul cel mai surprinzător și – totodată – mai elocvent în acest sens. Dar, în același cadru larg al paralelismului, și alte forme își dovedesc viabilitatea într-o epocă "improprie" pentru simetrie și echilibru de limbaj: apar figurile tipice ale recuzitei romantice, dar cu variante și valori modificate (anafora și epifora, anadiploza și epanadiploza, chiar chiasmul cu sensurile sale aforistice); însă, mai specifice sunt realizările complexe ale paralelismelor, acelea care rezidă în apelul la sens (combinațiile oximoronice, de exemplu), în ritmica sintactică, în reluarea categoriei ori a clasei gramaticale și nu doar a lexemului, în sfârșit – paralelisme cu funcție compozițională, modele ordonatoare ale întregului text, având rol de factor esențial în „gramatica poeziei".

O evoluție întrucâtva așteptată către interferarea nivelelor sintactic și semantic în construcția figurilor o reprezintă existența în continuare a formelor intermediare, lexico-sintactice, prea puțin frecvente în secolul precedent: poliptotonul și parigmenonul, hypallagonul, paronomasia și antanaclaza nu constituie surprize într-o fază a limbajului poetic în care aspectele semantice se infiltrează la toate nivelele construcției figurative. În oarecare măsură surprinzătoare este doar repartizarea relativ uniformă a acestor figuri tranzitorii, curioase prin structură și proprii unui limbaj poetic foarte elaborat; însă, între Minulescu și Arghezi, Blaga și Philippide, Pillat și Ion Barbu, jocurile de cuvinte cu sensuri profunde, valorile livrești și exploatarea fondului etimologic, generalizările individualului prin sinecdocă, evoluează într-un ansamblu greu de definit, dar a cărui identificare și analiză nu poate reprezenta decât un câștig pentru interpretarea semnificațiilor mai rar evocate ale poeziei interbelice.

NOTE

[1] Vezi, între alții, Robert Austerlitz, *„Parallelismus"*, in *Poetics. Poetyka. Poetika*, Varșovia, 1961; R. Jakobson, *Linguistics and Poetics*, in *Style in Language*, Cambridge, Mass., 1960 (trad. rom. *Lingvistică și poetică*, in *Probleme de stilistică*, București, EȘ, 1964, pp. 83–125; id., *Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie*, in Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, pp. 219–233 (trad. rom. *Poezia gramaticii și gramatica poeziei*, in *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, București, Univers, 1972, pp. 359–369; Liliana Ionescu, *Paralelismul în lirica populară*, in *Studii de poetică și stilistică*, București, EL, 1966, pp. 48–68; *DSL*, s.v. *Figură, Paralelism.*

[2] *Grammatical Parallelism and Its Russian Facet*, „Language", XLII (1966), 2, pp. 399–429; trimitem la traducerea franceză, *Le parallélisme grammatical et ses aspects russes*, in *Questions de poétique, loc. cit.*, pp. 234–279.

[3] Ibid., p. 234: „... nous devons constamment tenir compte du fait irrécusable qu'à tous les niveaux de la langue l'essence, en poésie, de la technique artistique réside en des retours réitérés". Jakobson preluase, de fapt, aproape până la formulare, ideea veche de un secol a lui Gerard Manley Hopkins, *Poetic Diction*, in *The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins*, Londra, 1959, p. 84: „La poésie, en tant que technique artistique – et peut-être faudrait-il dire: toute technique artistique – se ramène au principe du parallélisme. La structure de la poésie consiste en un parallélisme continu, qu'il s'agisse aussi bien de la technique de ce qu'on appelle communément les Parallélismes de la poésie hébraïque, ou de la musique d'église sous sa forme antiphonaire, que de la compléxité du vers grec, italien ou anglais" (citat după Jakobson, *op. cit.*, p. 234).

[4] Radu Stanca, *Resurecția baladei*, în *Acvariu*, Cluj, Dacia, 1971, pp. 40–44; vezi poemele postume ale lui Lucian Blaga în *Opere*, 2, ed. G. Gană, București, Minerva, 1986; Șt. Aug. Doinaș, *Poezie și modă poetică*, București, Ed. Eminescu, 1972, p. 109; id., *Mistrețul cu colți de argint (analiză stilistică)*, in *Modalități de interpretare a textului literar*, București, SSF, 1981, pp. 204–210.

[5] În cuprinsul acestui capitol, trimiterile se fac la următoarele ediții (în paranteză sigla, urmată de pagină): *Antologia poeziei simboliste*, București, EL, 1968 (APS); Tudor Arghezi, *Versuri*, ESPLA, 1959 (A); Ion Barbu, *Versuri și proză*, București, Minerva, 1970 (IB); G. Bacovia, *Plumb*, EL, 1965 (B); Lucian Blaga, *Poezii*, București, EL, 1967 (Bl); Lucian Blaga, *Opere*, 2, București, Minerva, 1984 (Bl, O, 2); Octavian Goga, *Poezii*, București, EL, 1963 (G); Ion Minulescu, *Versuri*, ESPLA, 1957 (Min); Ion Pillat, *Poezii*, București, EL, 1965 (P);

Al. Philippide, *Visuri în vuietul vremii*, Bucureşti, EL, 1969 (Ph); Vasile Voiculescu, *Poezii*, I–II, Bucureşti, EL, 1968 (V, I, II).

[6] Vezi Sanda Golopenţia-Eretescu, *Reliefarea motivului în poezia lui G. Bacovia*, in *Studii de poetică şi stilistică*, *loc. cit.*, pp. 251–317.

[7] L. Spitzer, *La enumeración caótica en la poesia moderna*, in *Linguistica e Historia Literaria*, Madrid, 1961; Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, Bucureşti, Univers, 1969.

[8] Hugo Friedrich, *op. cit.*, pp. 161–168.

[9] Vezi Roman Jakobson, *op. cit.*, în special pp. 247–259.

[10] Vezi exemple la Paula Diaconescu, *Epitetul în poezia română modernă (II),* SCL, XXIII (1972), 3, pp. 247–250.

[11] Gh. N. Dragomirescu, *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, Bucureşti, EŞE, 1975, pp. 68–69 adoptă definiţia lui H.Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961, s.v., care consideră că atât gradaţia ascendentă, cât şi cea descendentă, se încadrează în *climax*; prin *anticlimax*, cei doi autori înţeleg „opoziţia, în aceeaşi frază, a două gradaţii, una ascendentă şi cealaltă descendentă" (*ibid.*, p.67), dar nici Morier, nici Dragomirescu nu exemplifică această variantă a enumerării gradate semantic. Vezi şi *DSL*, s.v. *Climax, Anticlimax*.

[12] O analiză a acestui poem la B. Cazacu, *À propos de l'interprétation linguistique du texte littéraire* , RRL, XXVI (1981), 6, pp. 503–510.

[13] Istoria şi clasificarea tipurilor de refren la Tudor Vianu, *Observaţii asupra refrenului*, in *Studii de poetică şi stilistică*, loc.cit., pp. 9–28. Vezi şi Mihaela Mancaş, *Revenirea refrenului*, LR, XXXV (1986), 2, pp. 99–109; id., *Refren şi obsesie în postumele lui Lucian Blaga*, in *Studi rumeni e romanzi. Omaggio a Florica Dimitrescu e Alexandru Niculescu*, III, Padova, Unipres, 1995, pp. 883–894. Pentru funcţiile refrenului în poezia romantică românească, v. *supra*, capitolul III.

[14] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 24.

[15] Vezi Gheorghe Chivu, *„Riga Crypto şi lapona Enigel". Observaţii stilistice*, LR, XXIV (1975), 4, pp. 297–303; refrenul-descântec e tratat la p. 302.

[16] Vezi şi Hugo Friedrich, *op. cit.*, pp. 216–217, pentru frecvenţa şi valorile generale ale figurii în poezia modernă europeană.

[17] H. Morier, *op. cit.*, pp. 27–28.

[18] Hugo Friedrich, *op. cit.*, pp. 161–168.

[19] Alexandra Indrieş, *Corola de minuni a lumii*, Timişoara, Facla, 1975, pp. 122–137, identifică la L. Blaga un „principiu al simetriei axiale", pe care în evoluţia liricii sale Blaga îl aboleşte.

Capitolul X

SEMANTICA METAFOREI

1. Delimitări ale figurilor

Poate că cele mai dificile probleme legate de clasificarea sintactică şi de interpretarea semantică a tropilor le pune, în poezia interbelică, analiza metaforei. Considerată figură-cheie a limbajului poetic, metafora a constituit obiectul unei enorme cantităţi de studii, atât izolată, cât şi pusă în paralel cu metonimia sau cu comparaţia. Nu ni se pare posibilă nici măcar o sumară trecere în revistă a principalelor puncte de vedere formulate în ultimele aproximativ trei decenii în legătură cu natura semantică ori cu realizările sintactice ale acestei privilegiate figuri. E destul să amintim, însă, că nici chiar identificarea celor două tipuri metaforice de bază nu este unanim acceptată: metafora *explicită* şi cea *implicită* sunt încadrate – cel puţin în unele variante ale lor – când *metaforei propriu-zise*, nucleu generator al unei întregi serii figurative (de Roman Jakobson şi de continuatorii lui[1]), când *comparaţiei* (la Danièle Bouverot identificarea prin metaforă explicită reprezintă o formă intermediară între comparaţie şi metaforă[2]). când sunt apropiate de *simbol* (prin metaforele simbolice), când – în sfârşit – nu sunt diferenţiate, ca natură a transferului semantic, de *metonimie* (*Retorica generală* a Grupului de la Liège, de exemplu, defineşte metafora ca pe o succesiune de două metonimii complementare[3]).

Vom renunţa, de aceea, la fastidioase consideraţii rezumativ teoretice, încercând să ne clarificăm propriul punct de vedere în ceea ce priveşte mecanismul semantic al metaforei, prin analogie şi/sau opoziţie cu metonimia şi comparaţia. Scopul acestui capitol este doar de a completa prezentarea globală a limbajului poetic interbelic printr-o imagine a complicatelor realizări metaforice ale perioadei, imagine care să se alăture descrierii nivelului figurativ sintactic şi analizei simbolului (v. capitolul XI).

2. Metonimie şi metaforă

Interpretarea semantică a figurilor retorice a avut drept obiect, de cele mai multe ori în ultimii ani, analiza metaforei. În momentul în care atenţia a fost îndreptată şi asupra metonimiei, structura semantică a metaforei s-a clarificat prin opoziţie, iar o parte dintre concluziile formulate asupra acesteia, considerate până atunci general valabile, au fost repuse în discuţie[4]. Dintre toate aceste reformulări sau reinterpretări ale figurilor – în care primul loc îl ocupă studierea figurilor semantice –, cea mai importantă discuţie ni se pare aceea provocată de contestarea teoriei lui R. Jakobson privind existenţa a două serii paralele ale limbajului (poetic), seria *metaforică* şi cea *metonimică*[5].

Punctul comun al unor studii altfel deosebit de variate îl constituie ideea *unității* limbajului poetic, considerat la nivel semantic, unitate către care tind toate formele de realizare a figurilor şi care ar decurge din lipsa unei diferențe de natură semantică dintre ele. Acest punct de vedere prezintă, între altele, avantajul de a explica preponderența absolută a expresiei metaforice în poezie, ceea ce a dus, în anumite epoci, la identificarea (fireşte, tot „figurativă") a metaforei cu limbajul poetic în totalitate.

Se ştie că, după St. Ullmann şi R. Jakobson, raportul dintre seriile metonimică[6] şi metaforică[7] ale limbii este determinat de relația logică pe care se bazează fiecare dintre cele două nuclee ale seriilor: metafora şi-ar datora existența unui raport de *similaritate/ analogie* între termeni, în timp ce metonimia ar avea la bază un raport de *contiguitate*[8].

2.1. ***Metonimia,*** considerată figura-tip a seriei metonimice, este definită extrem de general în retorică drept „înlocuirea unui nume cu altul"[9]. Metonimia nu există, în expresia sa curentă sau în cea poetică, decât în virtutea unui raport de substituire prin analogie parțială, în baza unui element semantic comun care ține, de obicei, de apartenență. În interpretările substitutive ale tropilor, *metonimia* este figura cea mai generală, *sinecdoca* se bazează pe un raport de incluziune, indiferent dacă logică sau spațială[10] (v. cele mai curente exemple: *pânză* pentru „corabie" sau *fier* pentru „sabie, pumnal"), *catacreza* este utilizarea analogică a unui nume în locul altuia, pentru care nu există corespondent (*brațele fotoliului, poalele muntelui*, de exemplu), iar *antonomaza* poate fi redusă la o sinecdocă *generalizantă* (*un Hercule* „un om puternic") ori *particularizantă* (*o frumusețe* „o fată frumoasă"), după cum extinde sau restrânge sensul contextual, numind clasa printr-un reprezentant izolat al ei sau, dimpotrivă, un individ izolat prin numele clasei.

Dacă analizăm mecanismul schimbării semantice a oricăreia dintre realizările metonimice de mai sus, elementul comun al seriei îl reprezintă caracterul *motivat* al substituirilor. În afara acestei motivări, metonimia (şi alături de ea sinecdoca, de care nu este deosebită fundamental nici în tratatele de retorică ale epocii clasice, nici în interpretările moderne[11]), nu poate exista, iar motivarea se justifică, de fapt, prin existența unor trăsături comune în structura semantică a celor doi termeni. Să reluăm, actualizat într-un text poetic, exemplul de mai sus: *Capul i s-abate sub tăiosul* **fier** (D. Bolintineanu); termenul A (*sabie*) e substituit prin B (*fier*), iar sensul celor două nume care intră în realizarea figurii poate fi astfel descompus:

A [sabie]: (+Substanță) – (+ Corp terestru) – (– Corp natural)... (+ Solid) – (+ Metal) – ... [Armă albă];
B fier: (+ Substanță) – (+ Corp terestru) – (+ Corp natural) – (– Organic) – (+ Solid) – (+ Metal) ... [Materie utilizată pentru fabricarea armelor].

Prin sinecdocă generalizantă, *fier* capătă astfel sensul de „armă, sabie", iar transpunerea se motivează prin semele comune care apar *în cadrul* structurii semantice a celor doi termeni. Pentru existența sinecdocei, acest element comun este obligatoriu, căci nici o altă substanță nu satisface, în exemplul de mai sus, raportul general/particular sau clasă/obiect; substituirea prin *lemn, sticlă* etc. n-ar constitui o metonimie decodabilă.

Metonimia se defineşte, deci, ca un proces de substituire a unui nume prin altul, proces motivat de existența unor trăsături comune în structura semantică a termenilor

angrenați; ea funcționează în același mod în limbajul uzual și în cel poetic și nu presupune nici o modificare de sens (la A sau la B) în momentul apariției unui termen în locul celuilalt, într-un context identic.

2.2. ***Metafora*** nu mai este, spre deosebire de metonimie, o figură liberă de realizarea sa contextuală și, de asemenea spre deosebire de metonimie, nu presupune existența prealabilă a unui număr de trăsături comune între termenii „substituit" și „substituent". Am arătat în altă parte[12] în ce măsură analiza structurii semantice a metaforei din poezia modernă demonstrează că similaritatea termenului metaforizat cu cel metaforic nu este necesară constituirii metaforei. Metafora modernă tinde către distanțarea de procesul mecanic al analogiei (parțiale), urmată sau nu de substituție, proces care funcționează fără excepție în cazul seriei metonimice a figurilor. Există în componența metaforei o intersecție de sens între cei doi termeni A și B (alcătuită dintr-un număr oarecare de seme comune), dar – cel puțin pentru construcția modernă a figurii – elementele semantice care formează această intersecție pot apărea doar *în context*. De aceea, pentru ca metafora să fie decodabilă, prezența acestui context este absolut necesară[13]. Diferența dintre metaforă și metonimie se stabilește astfel, în afara planului realizării semantice, și în plan sintagmatic.

Aplicând asupra metaforei explicite operația de mai sus, într-un exemplu ca: *Prin* **vegherile** *noastre* – **site de in** – *vremea se cerne* (L. Blaga), structura celor doi termeni este:

A *vegherile*: (– Concret) – (– Substanță) – (+ Temporalitate) – (+ Durată) – (– Determinare) ... [Perioadă nedeterminată de așteptare];
B *site* (*de in*): (+ Concret) – (+ Substanță) – (+ Corp terestru) – (+ Produs uman) – (+ Obiect) – ... [Obiect de uz menajer care servește la cernerea făinii].

Virtuala „substituire" a metaforizatului A prin metaforicul B ar fi, în limbajul uzual, blocată de la un sem situat în schema trăsăturilor semantice ale celor doi termeni la un nivel ridicat (+ Concret / – Concret ori + Substanță / – Substanță). Constituirea metaforei devine posibilă doar prin prezența contextului comun C, care prezintă elemente comune atât cu A (– Substanță, + Temporalitate, + Durată), cât și cu B (+ Produs uman, Acțiunea de a cerne) căci C (*vremea*) *se cerne* are structura: (– Substanță) – (– Senzorial) – (+ Acțiune) – (+ Temporalitate) – (+ Durată)... [Acțiunea de a trece făina printr-o sită, pentru a separa corpurile străine].

Este obligatorie o observație: transferul (sau analogia) metaforic(ă) se poate produce chiar în aceste condiții numai datorită faptului că fiecare dintre cei doi termeni A și B suferă o modificare semantică sub influența contextului C; în cazul de față numele *vegherile* tinde spre concret, iar *site (de in)* spre abstract, în realizarea acestei metafore concretizatoare.

Condiția prezenței contextului în care apar semele comune se menține și în cazul metaforei implicite, unde – sintactic – se produce substituirea reală a unui termen prin celălalt, rămânând ca termenul metaforizat absent să fie doar presupus. În versurile lui L. Blaga: **Cenușa îngerilor** *arși în ceruri / ne cade fulguind, pe umeri și pe case,*

metafora *cenuşa îngerilor,* substituent al metaforizatului „zăpadă”, nu poate fi decodată în afara contextului *fulguind*:

A (*zăpadă*): (+ Substanţă) – (+ Corp terestru) – (+ Corp natural) … (+ Solid) – (– Culoare) … [Precipitaţie solidă sub formă de fulgi];
B *cenuşa* (*îngerilor*): (+ Substanţă) – (+ Corp terestru) – (+ Produs uman) … (+ Solid) – (– Culoare) … [Produs sub formă de pulbere al arderii];
C *a fulgui*: (– Substanţă) – (+ Senzorial) – (+ Vizual) – (+ Acţiune) – (– Continuitate) … [Acţiunea de a ninge cu fulgi mari].

Metafora *in absentia* pune mai clar în evidenţă decât varianta explicită faptul că nu mărcile semantice comune fac posibil transferul metaforic; implicaţia presupune o structură sintactică de adâncime în care sunt prezenţi ambii termeni ai figurii, metafora *in praesentia* putând fi considerată structura profundă a celei implicite. Dar o diferenţă de natură semantică nu se poate stabili între cele două tipuri metaforice, diversificate doar la nivelul expresiei sintactice. În acest fel, metafora rămâne cel mai puţin motivat dintre tropi[14], permiţând apropieri între termeni aflaţi practic la oricât de mare distanţă semantică.

3. Metaforă şi comparaţie

În general, pentru ca o comparaţie să aibă sens – atât în limbajul uzual, cât şi în cel poetic –, ea trebuie să fie formulată între termeni care prezintă trăsături de sens comune; comparaţia presupune un raport de asemănare aparentă sau reală între două obiecte. Este ceea ce apropie, în parte, comparaţia de metaforă sau, cel puţin, de realizările tradiţionale ale acesteia[15].

Însă comparaţia se dovedeşte a fi o figură mai puţin unitară decât ar presupune-o definiţia de mai sus. Există comparaţii care se pot cu uşurinţă descrie ca analogii între doi termeni – A şi B – având o structură semantică parţial comună. În versul eminescian *Pe un deal răsare* **luna ca o vatră de jăratic**, comparaţia funcţionează graţie semelor comune pentru A şi B, în cazul de faţă legate de aspectele vizuale ale comparatului şi comparantului.

A *luna*: (+ Substanţă) – (+ Corp ceresc) – (+ Vizual) – (– Culoare) – (+ Luminozitate) … [Satelit al Pământului, care …];
B *(vatră de) jăratic*: (+ Substanţă) – (– Corp terestru) – (+ Corp natural) – (+ Solid) – (+ Vizual) – (– Culoare) – (+ Luminozitate) … [Cărbune în stare de incandescenţă, care arde fără flacără].

Există, însă, şi o comparaţie al cărei mecanism se apropie mai mult de acela al metaforei, căci presupune ca şi metafora apelul la context. În exemplul **Albastru pâlpâia** *şi cald, în poale*, / **Ca pânzele alcoolului** *în ceaşcă* (I. Barbu), comparaţia se stabileşte – aparent – între A, *albastru* şi B, *pânzele alcoolului*; în realitate, însă, sensul figurii se clarifică numai prin apelul la contextul C, *pâlpâia*, care conţine, ca şi contextul metaforei, elemente comune atât cu A, cât şi cu B:

A *albastru*: (– Substanță) – (+ Senzorial) – (+ Vizual) – (+ Culoare) ... [Culoare fundamentală, situată în spectrul luminii între verde și indigo];
B *pânzele alcoolului*: (+ Substanță) – (+ Corp terestru) – (+ Vizual) ... (+ Culoare) ... [Metaforic: formă în care se aprinde alcoolul];
C *pâlpâia*: (– Substanță) – (+ Senzorial) – (+ Vizual) – (+ Acțiune) ... [Acțiunea de a arde cu o flacără tremurată, discontinuă].

Specificul acestei a doua categorii de comparație este determinat de prezența grupului de mărci semantice contextuale, care apropie comparația de mecanismul metaforei moderne, justificând dincolo de o generală analogie încadrarea figurii în seria metaforică.

Diferența logică marcată de raportul dintre similaritate și contiguitate nu acoperă, deci, în urma analizei semantice, diferența dintre seriile metaforică și metonimică ale limbajului (poetic)[16]. Dificultatea de a reduce metafora la o figură de substituție prin similaritate de sens decurge din faptul că metafora (alături de comparația metaforică și de personificare) presupune, înainte de substituire, o modificare determinată de context în conținutul semantic al termenilor care o compun și există numai datorită acestei modificări. Metafora nu mai poate fi considerată, astfel, decât indirect – prin medierea contextului – rezultat al unui proces în mod obligatoriu motivat logic. Iar tendințele metaforei din limbajul poetic al epocii interbelice se vor ilustra, pe de o parte, și vor putea fi explicate, pe de altă parte, prin considerațiile de mai sus.

Urmând aproximativ schema pe care am utilizat-o în descrierea metaforei secolului precedent, vom încerca să stabilim, pentru început, care sunt cele mai bine reprezentate categorii sintactico-semantice ale metaforei (*infra*, 4), având în vedere nu numai expresia sa gramaticală (metaforă *verbală* vs. *nominală*, metaforă *explicită* vs. *implicită*, *lanț metaforic* ori metaforă „filată"), ci și posibilitatea interferenței dintre metaforă și alte figuri: metaforă *personificatoare*, *contrastivă (oximoronică), sinestezică* și *eufemistică* (*infra*, 6). Sferele semantice predilecte din care este extrasă metafora și repartizarea lor în poezia diferiților autori (*infra*, 5) vor completa această perspectivă în mod obligatoriu schematizată asupra unei figuri cu răspândire imensă și funcții extrem de variate în poezia perioadei de care ne ocupăm.

4. „Gramatica" metaforei

4.1. Ca și în poezia secolului precedent[17] analogia metaforică operează mai ales asupra numelui, ***metafora verbală*** (sintactic – exclusiv implicită) rămânând slab reprezentată; (sintactic – exclusiv implicită) rămânând slab reprezentată; o statistică riguroasă este greu de închipuit asupra corpusului pe care îl folosim, dar marea majoritate a exemplelor care vor urma dovedesc aceeași tendință neînfrânată către metafora nominală în detrimentul celei verbale, neașteptat de convențională și limitată la restrânse sfere semantice. Până la proba contrarie, suntem obligați să admitem că puține verbe au, în poezia interbelică, valoare metaforică; se va observa că acestea revin la scriitori altfel extrem de diferiți și că, prin realizarea lor contextuală, apropie expresia metaforică de faze anterioare ale limbajului poetic[18]: Că ochii voștri-n care *arde* / Azi vraja basmelor cu

zmeii (G, 68); mă *arde*-acelaşi gând (Bl, 76); O neliniştită patimă cerească (...) sufletul mi-l *arde* (A, 27); Cu pâlpâit de sfeşnic / un copac *s-a stins* (Bl, 130); gândurile-l *dor* (A, 61); Zi albă, zi uşoară, de zăpadă. / (...) Cu fluturii din ceruri care-*au nins* (A, 282); Luna *ninge* chiparoşii / Cu funingini de argint (A, 336); Nocturne bolţi *vor ninge* din slăvi misterul lor (IB, 98); Un cinic puf *au nins* scaieţii (IB, 109); Începe noaptea noastră *să curgă* (IB, 146); Joacă, şi-n cazane sună / Când cadina *curge-n* lună (IB, 82); Şi-n albia lor *curge* strâns poporul (V, II, 58); Când lampe din odăi / *Burau* lumină scumpă (IB, 146); zarea-şi *picură* argintul (G, 43); portul *se topeşte*-n soare (Min, 140).

Metaforele „arderii" în situări contextuale concrete trimit la poezia premodernilor, multe dintre celelalte au justificări sinestezice (metaforele „curgerii" şi ale „lichefierii") sau coloristice (metafora „ninsorii"). Rar, însă, o metaforă verbală sparge cadrul convenţional, utilizând cu o valoare figurativă strict contextuală un verb mai puţin „tocit": Tu care ştii *deschide* şi *descuia* cu-o şoaptă, / Eşti mai presus de mine, de meşter şi de faptă (A, 324); ranele amurgului *se vindecau* pe boltă (Bl, 34); Lumea-*i zugrăvită* cu singurătate (V, II, 72); Trebuie *să înflorească*: / Alba, / Dreapta / Isarlâk! (IB, 81); Trecutul *ancorează* cu-albastrele-i vintrele (P, 93); Cu voi aici *descălecă* destinul (V, II, 58).

Se obţine, de cele mai multe ori, prin intermediul metaforei, anihilarea diferenţelor dintre zonele semantice ale [Concretului] şi [Abstractului], aparentă suprapunere care constituie una dintre funcţiile fundamentale ale figurii în toată istoria limbajului poetic.

Metaforele nominale sunt construite, sintactic, atât ca metafore explicite, cât şi ca implicaţii. Cum toate formele „gramaticale" ale metaforei există încă din poezia premodernă (unde erau, însă, diferit dispuse ca reprezentare numerică a tipurilor de sintagmă), nu ne vom mira de varietatea construcţiei metaforice la scriitorii interbelici. Vor apărea, astfel:

(a) metaforele afirmative ori negative ale echivalenţei: A [(nu) este] B;
(b) metaforele genitivale: BA_{Gen};
(c) metaforele prepoziţionale: B de A;
(d) metaforele implicite, în care textul nu prezintă decât termenul metaforic: B (pentru A).

Ilustrăm câteva dintre aceste realizări sintactice, cu menţiunea că nu întotdeauna sintagma se suprapune peste metafora explicită; construcţia genitivală ori cea prepoziţională pot avea referent unic, deci pot acoperi de fapt o metaforă implicită. Doar echivalenţele sintactice (raportul apozitiv – *AB* sau relaţia subiect – nume predicativ *A este B*) formează întotdeauna metafore explicite şi numai substituţiile (*B pentru A*) întotdeauna metafore implicite.

(a) A [(nu) este] B: Lung *plumb topit fu orice sărutare* (V, II, 79); Spune tu, *Noapte, martor de smarald* (A, 46); *Un sân nu e Nirvana şi-un pântec nu-i abisul* (V, II, 83); Când – *ghindă cafenie* – picau jos *cărăbuşii*, / Când *era zarea frunză uscată de stejar* (IB, 143); *Mi-e sufletul o năruire de statui* (Ph, 78); construcţia sintactică bazată pe echivalenţă se actualizează, extrem de rar, şi sub formă interogativă: E *mâna* ta în aer? Sau *prima rândunică? / E tremur* viu de *pleoapă*? Ori gingaş *flutur* viu? (V, II, 266);

(b) BA_{Gen} metafore explicite – *Cenuşa visărilor* noastre / Se cerne grămezi peste noi / (...) *Ţărâna visării* ce-a fost (A, 32–33); metafore implicite – *Cenuşa îngerilor* arşi în ceruri / ne cade fulguind, pe umeri şi pe case (Bl, 180); Doi îngeri duc *beteala fântânilor* pe mâini (A, 73);

(c) B de A: îţi vei cânta (...) / *pe coarde* dulci *de linişte*, / pe *harfă de-ntuneric* (Bl, 12); Voi sparge-ntârziatul *decret de lut* al firii (V, II, 254); Au strâns în *năvi de gheaţă* [„banchizele"] un fabulos Ofir (IB, 97);

(d) B (pentru A): *Un babilon* de turnuri şi palate (Ph, 271); Ne va zvârli, astral gunoi, / În *ultima statornica uitare* (Ph, 332); Şi să vedem în fundul *nopţii noastre* / Mişcându-se *comorile albastre* (A, 38); Vezi, orice amintire-i doar urma unor răni / prin ţări, prin ani primite, / *pe la răscruci* şi vămi (Bl, 342).

Metafora adjectivală ia cel mai adesea forma epitetului metaforic, situându-se astfel la limita dintre pura determinare şi figura propriu-zisă: mersul *albastru* al lunii (Bl, 190) – epitet impropriu, interpretabil ca hypallagon, căci determinarea se poate referi în egală măsură şi la celălalt substantiv; Pe-o cărăruie trece umbra / *de culoarea lunii* / a lui Crist (Bl, 71); Ah luntrele toate spre-apus/ Un val *aherontic* le-a dus! (Bl, 181).

4.2. Dar „gramatica" metaforei mai cunoaşte, în poezia interbelică, o particularitate care ţine în primul rând de sintaxă, fără a fi însă complet liberă de condiţionări semantice în alcătuirea figurii. Există la unii scriitori, inegal răspândită, o tendinţă către ***extensia metaforei*** asupra unui context mai larg decât ar presupune-o construcţia – în genere limitată la sintagmă – a metaforelor tradiţionale. Arghezi este autorul pentru care această trăsătură poate fi considerată caracteristică, iar densitatea figurativă a textului arghezian se explică în oarecare măsură prin ea. G. Călinescu şi Tudor Vianu, fiecare în mod diferit, au observat şi comentat particularitatea: Călinescu sugera caracterul baroc – prin care înţelegea „pur artistic", dar şi construit, ornamentat prin acumulare – al poeziei argheziene, încadrându-l pe Arghezi într-o discutabilă serie, alături de D. Bolintineanu, Al. Macedonski, L. Blaga şi I. Teodoreanu[19]; Tudor Vianu analiza raportul dintre sinonimia propriu-zisă şi cea figurativă în construcţia metaforei argheziene, identificând o categorie intermediară legată semantic, pe care o numea „grefă metaforică"[20]. În poezia interbelică, Arghezi a utilizat, probabil, cel mai mult procedeul *lanţului metaforic* sau – cum a fost el numit mai târziu – al *metaforei filate*, cu o considerabilă varietate a construcţiei sintactice şi cu un grad diferit al coerenţei semantice. Cum, însă, limbajul poeziei unei perioade nu cunoaşte – în limitele aceleiaşi figuri – variante foarte diferite între ele, oricât ar fi de mare inovaţia „vârfurilor" valorice, lanţul metaforic va fi prezent şi la alţi scriitori, în aproape toate modalităţile posibile de construcţie sintactică sau de gradare a coeziunii semantice. Diferenţe sintactice şi de sens pot apărea în cadrul extensiei metaforice, căci relaţia dintre componenţii seriei care substituie metafora simplă se dovedeşte a fi de natură variată.

4.2.1. O primă categorie o constituie construcţiile cu termen metaforic dublat sau triplat, dar în care raportul semantic comun nu este absolut necesar; metafora extinsă nu presupune, în acest caz, decât o relaţie de substituire posibilă între termenul metaforizat A şi fiecare dintre metaforele seriei (B_1, B_2, B_3...B_n) care sunt independente semantic între ele: **Lumi comprimate**, **lacrimi** fără de sunet **în spaţiu**, / monadele dorm (Bl, 134);

Pasăre eşti? Sau **un clopot** prin lume purtat? / Făptură ţi-am zice, **potir** fără toarte, / **cântec de aur** rotind/ peste spaima noastră de enigme moarte (Bl, 123); Au fost acele visuri (...) / **Un paradis de vorbe, fantasme fără grai, / Un zbor de nori albaştri** plutind pe-un cer de sânge/ Sau numai nişte biete **armuri de mucegai**? (Ph, 180); [*Femeie*] Pur **trandafir**, bătut în cuie / de diamant pe crucea mea / Şi care-n fiece mişcare / pierzi cu-o petală câte-o stea. / **Cămin al dorurilor** mele, / **fântâna setii**-nverşunate. / **Pământ făgăduit** de ceruri / cu turme, umbră şi bucate (A, 89).

Deşi materializează o relaţie logică destul de simplă comparativ cu altele, acest tip de lanţ metaforic nu e cel mai frecvent la poeţii perioadei; pentru ca metafora filată să-şi îndeplinească funcţia sa extensivă asupra unui context mai larg decât sintagma, este necesară încadrarea termenilor într-o sferă semantică limitată, ceea ce nu se produce decât mediat în acest prim tip de asociere metaforică lărgită.

4.2.2. Forma predilectă a întregii perioade, liberă de orice valori retorice care ar fi putut-o caracteriza în realizările romantice ale secolului trecut, este însă lanţul metaforic *coerent semantic*. În oricare dintre variantele sale, avem a face cu tipul pe care M. Riffaterre îl numeşte *metaforă filată*, atunci când îl analizează în poezia suprarealistă a secolului XX francez[21]. Componentele lanţului metaforic nu sunt, în general, inteligibile în afara primei metafore a seriei sau, cel puţin, aşa stau lucrurile în textele suprarealiştilor comentaţi de studiul lui M. Riffaterre. O privire asupra metaforei filate din poezia noastră interbelică scoate în evidenţă faptul că amintita coerenţă semantică între componentele seriei se poate manifesta în mai multe moduri, ceea ce nuanţează afirmaţia celebrului stilistician, îmbogăţind totodată tipologia metaforei:

Termenii metaforici (B) pot fi înscrişi aceleiaşi sfere semantice – mai largă sau mai restrânsă – din care face parte prima metaforă a seriei, astfel încât aceasta pare a le atrage pe celelalte, derivate astfel din ea. În variantă explicită cel mai adesea, dar şi sub forma implicaţiei, aceasta este cea mai frecventă metaforă filată nu numai în textul arghezian, ci şi la autori pentru care construcţia nu e specifică; dar, atunci când uzează de lanţul metaforic, Al. Philippide şi V. Voiculescu, I. Pillat, L. Blaga sau Ion Barbu îl încadrează în egală măsură într-o arie coerentă semantic: Silită poezie-a vremii noastre, / (...) **Rugină** nefolositoare/ Sufletelor viitoare, (...) / **Maşină** cu-ntrebuinţări uitate (Ph, 163); **Chenare** lungi de linişti trag codrii gravi deodată/ Şi-nalte **slove roşii** pun plopii-n fruntea zării. / Pe fiecare faţă de deal, îngenunchiată, / **Cu aur scrie** toamna **antologia ţării** (V, II, 52); Noapte. Trec spre **schitul lumii celeilalte/ Luna** şi tot **clerul stelelor** înalte (V, II, 73); Nevinovatul, noul ou, / **Palat de nuntă** şi **cavou** (IB, 51); Sunt doar **metalul** în febră, / **magmă** terestră, **nu stea** (Bl, 338); Roiuri, *porumbieii*: vreo câteva sute / De **scrisori** şi **plicuri albe**, desfăcute (A, 283); *Sufletul* mi-e **un leagăn de păpuşi,** / **Un căluşel de leagăne**-nvârtite / În valsul unei muzici pe şoptite (A, 315).

Un sem comun guvernează fiecare dintre construcţiile metaforice exemplificate mai sus. Caracterul „verosimil", acceptabil al metaforei se datorează evident acestei trăsături semantice care revine în extensia metaforică, dar uneori şi la termenul metaforizat. Elementul cromatic comun [Alb] permite, astfel asocierea în metaforă a seriei de substantive *porumbieii*// **scrisori, plicuri** (A,283); o mai imprecisă sferă semantică a „universului ludic infantil" concretizează prin seria **leagăn de păpuşi,**

călușel de leagăne abstractul metaforizat *suflet* (A, 315); și doar sfera semantică a „scrisului" și a „cărții (vechi)" stabilește unitatea lanțului metaforic **chenare** *de liniști*, **slove roșii** (*plopii*), **antologia** țării (V, II, 52).

O altă variantă a metaforei în serie, neîncadrată în metafora „filată" propriu-zisă, se construiește într-o dublă coerență, a termenilor metaforizați (A_1, A_2, A_3...A_n) și a celor metaforici (B_1, B_2, B_3...B_n), fiecare limitați la aceeași – diferită – sferă semantică: Eu îmi clădesc *sonetul* în piscuri, **o cetate** / Cu *rimele* **creneluri** și orice *vers* **un zid** (V, II, 260); *Cireșii* – **roșii focuri** cu *foile* **scântei** (P, 92); Și ușuratul hoge, mereu soitariu, / Încheie-acum *Bosforul* cel limpede-n **sicriu** / Cu *malul* **giulgi** (IB, 71); Din **caier** încâlcit *de nouri*/ **toarce** *vântul* **fire lungi** *de ploaie* (Bl, 22). Tot Arghezi este acela care dezvoltă și acest tip de dublă coerență a lanțului, într-o amplă metaforă a creației-joc: Ți-aș fi pus, ca să nu suferi,/ *Pleoape* smulse de la **nuferi**, / *Ochi* câte **un bob de rouă**, / **Licurici** în lună nouă./ *Sânii*, ca doi pui de mierlă, / I-aș fi pus în câte-o **perlă**, / Și de fiece *obraz* / **Un rubin** ori **un topaz**. (...) / Și drept *suflet* ți-aș fi pus / **Sabie** cu vârf în sus (A, 111–112).

Se poate observa că această a doua variantă aduce în text o dublă coerență, introducând două serii paralele; de o parte se află zona semantică a termenilor metaforizați; *sonet, rime, vers; cireși, foile; Bosforul, malul; nouri, vânt, ploaie,* ori elementele constitutive ale portretului la Arghezi: *pleoape, ochi, sâni, obraz / suflet;* de cealaltă – metaforele corespunzătoare, alcătuind seria propriu-zisă: **o cetate, creneluri, un zid; roșii focuri, scântei; sicriu, giulgi; caier, toarce, fire lungi;** în sfârșit, **nuferi, bob de rouă, licurici/perlă, rubin, topaz/sabie.**

Legătura semantică poate fi menținută doar pentru o parte a seriei metaforice, dar pierdută către sfârșitul ei, astfel încât lanțul – atras progresiv de componentele precedente – nu mai este comprehensibil fără revenirea la prima metaforă, din care au derivat celelalte. Acest exces de coerență – dacă poate fi numit astfel –, „corectat" și neutralizat spre sfârșitul secvenței de apariția unui element insolit care nu mai poate fi încadrat semantic în suită, apare numai în construcția metaforei argheziene. Într-o situație apropiată se află și ultimul exemplu de mai sus (*suflet* – **sabie**), dar în poezia lui Arghezi din toate perioadele există secvențe metaforice astfel alcătuite. O asociere în cele din urmă absurdă (și tocmai de aceea constituind o metaforă tare) se stabilește între componentele seriei din această metaforă a „dansului": Spune-i să nu mai facă/ **Sălcii, nuferi** și **ape** *când joacă*,/ Și **stoluri** și **grădini** și **catapetesme** (A, 163). Primii trei termeni ai metaforei „filate" sunt comprehensibil asociați, căci se încadrează aceluiași sem [Vegetal, acvatic] – **sălcii, nuferi, ape;** următoarele două metafore, mai greu de asociat dansului în afara contextului, sunt atrase în serie de sensul descriptiv-natural al celor dintâi (**stoluri, grădini**); ultima metaforă, însă (**catapetesme**), ilustrează ruperea legăturii semantice, care accidentează coerența prin introducerea unei metafore simbolice, căci asocierea de sens dintre „dans" și *catapeteasmă* nu mai este posibilă în absolut; întreaga secvență precedentă joacă aici rolul contextului comun, permițând în ultimă instanță funcționarea metaforei în totalitatea sa.

Un context explicativ, nu în mod obligatoriu metaforic el însuși, este uneori necesar pentru decodarea anumitor metafore filate, altfel incomprehensibile, apropiate prin sens de simbolurile obscure: Și *gândirea*-i **arătură**/ Peste care **boi de zgură** plugăresc (A, 76); Dorm în umbră legănate *lebezile*-n puf de undă, / **Cuiburi albe, perini albe**, peste stele fumicar (A, 82); Hoții trec dintr-un tărâm într-alt tărâm,/

O şchiopătare de vultúri căzuţi din stele/ Prin oţăţitul întuneric tare;/ **O răstignire** fără cruci şi fără schele. / **O Golgotă** şeasă, fără altare (A, 143). Ultimul exemplu se află la limita dintre metafora simbolică şi simbolul propriu-zis; îl amintim pentru rolul contextului în seria semantic coerentă, indiferent de categoria precisă căreia i se încadrează.

Metafora filată este facilitată, în aceste cazuri, de existenţa contextului. În seria *lebezi* / **cuiburi albe, perini albe**, de pildă, contextul *puf de undă* (el însuşi metaforic) justifică asocierea, cuprinzând şi un lexem dintr-o sferă comună de sens. În ultimul exemplu, metaforele simbolice / simbolurile în serie, care ilustrează figurativ „mersul deţinuţilor", se asociază pe baza unei trăsături comune, de sursă cultă simbolică, a [Calvarului] – *răstignire, Golgotă* – doar în măsura în care apropierea este sprijinită de contextul precedent (*Hoţii trec dintr-un tărâm într-alt tărâm*).

În sfârşit, contextul explicativ se dovedeşte câteodată absolut necesar pentru justificarea asocierii semantice dintre componentele unei metafore filate de un tip deosebit; în această situaţie, o relaţie sintactică mai complicată decât simpla juxtapunere caracterizează extensia metaforică şi cele mai frumoase construcţii de acest fel apar la Arghezi, pentru care contextul joacă un rol deosebit în alcătuirea metaforei ori a simbolului (v. *infra*, capitolul consacrat *Simbolului*).

În metafora personificatoare *Apusul îşi întoarce cirezile prin sânge* (A, 73), de exemplu, sensul figurii ar fi sărăcit fără intervenţia contextului (*prin sânge*), în care detaliul cromatic se exprimă prin recursul la o altă figură – sinecdoca particularizantă (determinarea cromatică [Roşu] fiind substituită cu substantivul pe care îl caracterizează prin excelenţă – *sânge*). Interdependenţa semantică a componentelor seriei creşte atunci când metafora secundă este încorporată sintactic şi semantic în prima, care altfel n-ar fi „admisibilă"; construcţiile metaforice de acest fel iau de obicei forma sintagmei substantivale genitivale: *Sângele* **candelei obrazului** *e de untdelemn* (A, 178). Metafora-cadru din punct de vedere sintactic (*Sângele... e de untdelemn*) ar fi imposibilă ori ar avea cel puţin o decodare incertă în afara metaforei secunde (**candela obrazului**), din care derivă semantic şi care constituie pentru ea contextul clarificator; apropierea semantică nu s-a produs de data aceasta între componentele lexicale ale aceleiaşi figuri, ci între termenul secund al metaforei-cadru (*untdelemn*) şi termenul metaforic al celei intercalate (*candela*). Iar legătura nu este nici măcar de sens, ci doar de arie stilistic-funcţională, cei doi termeni aparţinând de limbajul cultului religios.

Raporturile semantice şi sintactice strânse între termenii seriei – manifestate de multe ori prin prezenţa contextului comun obligatoriu – situează metafora filată, mai ales în varianta sa argheziană, într-o lumină specifică. Arghezi nu construieşte metafore neplauzibile ori inacceptabile în afara primului termen al seriei, ci menţine de cele mai multe ori structura metaforică între limite semantice precizabile: fie o sferă comună (*puf, cuiburi, perini*), fie o derivaţie uşor comprehensibilă de la primul termen al seriei la cei următori (*şchiopătare, răstignire, Golgotă*). Rar, legătura semantică se pierde, dar şi atunci ruptura se produce doar la ultimul termen (*sălcii, nuferi, ape, stoluri, grădini// catapetesme*) – accident în secvenţă şi nouă figură în acelaşi timp[22].

Pentru a încheia consideraţiile referitoare la acest aspect al „gramaticii metaforice", să observăm interdependenţa dintre aspectele sintactice şi cele semantice ale metaforei: lanţul metaforic constituie un bun exemplu pentru a o demonstra. Metafora filată se realizează prin definiţie în construcţii sintactice ample, repetitive – de

tipul enumerației –, nu întotdeauna accidentate prin apariția subordonării, căci seriile cele mai obişnuite sunt alcătuite la toți scriitorii prin juxtapunerea componenților metaforici; doar unele actualizări se bazează şi pe subordonare, în special în varianta lanțului metaforic la Arghezi (v. *supra*). Simplitatea raporturilor sintactice este asociată, în cazul acestor extensii, cu legătura inițială de sens sau cu apariția unei verosimile atracții semantice între termenii componenți ai lanțului metaforei filate, ceea ce face ca acest tip figurativ să se materializeze în forme dublu marcate, la două nivele diverse – sintactic şi semantic.

5. Semantica metaforei

Sferele semantice în care se înscrie predominant metafora din poezia interbelică prezintă, pe de o parte, un anume interes în sine, dar, pe de altă parte, sunt semnificative şi în măsura în care pot fi puse în paralel cu principalele zone semantice din care se extrage simbolul în opera aceloraşi scriitori. Raportul frecvenței figurilor se situează net în favoarea metaforei, căci simbolul – inegal folosit – n-a fost la fel de larg răspândit în istoria limbajelor poetice; afirmația este valabilă nu numai pentru fazele incipiente din evoluția poeziei româneşti (pentru perioada premodernă ori a primului romantism, de exemplu), ci şi pentru epocile modernă şi contemporană ale acesteia. Metafora se află, însă, în altă situație, ea constituind elementul „universal", perpetuu şi masiv prezent în limbajul poeziei din secolul XX. Pentru scriitorii dintre cele două războaie, delimitările vor trebui să se formuleze, deci, în alți termeni: nu în termenii *utilizării mai ample sau mai puțin ample a figurii*, ci în termenii *predilecției* pentru una sau alta dintre zonele semantice în/între care se produce transferul metaforic. Aşa cum un anumit tip sintactico-semantic caracterizase mai ales construcția metaforică a unui scriitor oarecare, în poezia interbelică se vor putea delimita cel puțin tendințe variate ale limbajului poeziei, în funcție de sferele semantice din care îşi extrag metafora autorii supuşi analizei.

Clasificarea semantică presupusă de identificarea zonelor metaforice are, în capitolul de față, un caracter mult mai puțin sever precizat decât ar putea fi imaginate în mod teoretic asemenea delimitări. Identificăm doar câteva *zone/ arii/ sfere/ câmpuri* semantice[23] care întrunesc cel mai mare număr de metafore, dând în acelaşi timp specificul perioadei şi pe al autorilor considerați izolat. Înregistrarea şi comentarea acestor domenii într-o ordine determinată nu reflectă decât aproximativ frecvența figurilor şi în nici un fel ierarhizarea semelor predominante, într-o anumită sferă de sens. Aparenta uniformizare pe care o presupune această perspectivă în ceea ce priveşte individualitatea expresivă a scriitorilor are, însă, avantaje incontestabile, ce decurg din posibilitatea cronologizării figurii în descrierea evolutivă a limbajului poetic considerat în totalitatea sa.

5.1. În totală discordanță cu realizările simbolului, zona cea mai bine reprezentată semantic a metaforei este o zonă limitată în domeniul [Concret] şi definibilă ca ***„universul obiectelor casnice, al vieții curente, al elementelor autohtone"***, utilizate în sintagmă sau ca substitute pentru nume (ori verbe) extrase din diverse alte domenii semantice la care aparține termenul metaforizat. La rândul lui, acesta poate fi

predominant abstract sau de asemenea concret (descriptiv-natural, senzorial, implicând prin asociere o personificare ori limitându-se la domeniile animal şi vegetal). Nu vom mai diferenţia, în cele ce urmează, metaforele explicite de implicaţii, atâta timp cât asocierea poate fi urmărită cu eventualul sprijin al contextului; chiar dacă metafora propriu-zisă primează (şi clasificarea pe domenii semantice are în vedere termenul *metaforic*), nici termenul *metaforizat* nu este indiferent, căci *combinarea* în sintagmă e aceea care determină şi sensul, şi funcţia metaforei, iar – în unele cazuri – chiar specificul metaforic al unui anumit scriitor.

5.1.1. Marea majoritate a metaforelor din această categorie se înscriu în sfera, semantic foarte largă, a substantivelor *concrete*. Termenul metaforic va fi extras în toate cazurile din „universul vieţii curente", cu conotaţii nuanţate uneori, care apropie substantivele (rar şi verbele) – metafore de registrul termenilor aparţinând „universului casnic (rural)" sau de zona „autohtonă" a lexicului. Termenii metaforizaţi sunt, pentru această categorie, selectaţi din arii diferite, dar care pot fi grupate împreună şi ca sens al lexemelor considerate izolat, şi ca funcţie generală a transferului metaforic: „elemente naturale", fie ele „descriptiv-peisagistice", fie „animale" sau „vegetale"; rar se identifică o metaforă cu sens personificator. Orientarea generală a acestui tip de transpunere metaforică va trebui căutată în încercarea de a asocia două zone altfel situate la considerabilă distanţă semantică: universul natural/cosmic înconjurător este infinit apropiat, uneori banalizat, dar întotdeauna redus la dimensiunile unei percepţii umane, prin alăturarea sa de elemente aparţinând realităţii inedite a vieţii curente.

Sunt, astfel, metaforizate substantive din sfera lexicului elementelor naturale: componente ale universului cosmic (*cerul/bolta, pământul, luna, stelele*), fenomene naturale (*norii, ceaţa, curcubeul, fulgii, ploaia, roua*), termeni descriptiv-peisagistici (*munţii, şesul, râul*), momentele zilei (*noaptea, ziua, crepusculul/amurgul, zorile*) sau – foarte rar – componente ale portretului uman (*ochii, pieptul*). Dacă sfera termenilor metaforizaţi este, cum se poate observa, destul de largă, metaforele propriu-zise sunt mult mai grupate; ele aparţin lexicului curent, în principiu depărtat de sferele poeticului, cu funcţia expresivă rezultată exclusiv din asocierea contextuală-contrastivă cel puţin ca registru funcţional.

Nu surprinde acest tip de transfer metaforic la scriitori ca O. Goga, I. Pillat şi, chiar L. Blaga, dacă avem în vedere în special volumul *La curţile dorului*, deşi metaforele de acest tip nu se limitează în opera sa la nici o perioadă şi la nici un volum; Şi-n zadar răsare soare, / **Brâul** *bolţii* să-ntretaie (G, 84); **În smalţ** *de fulgere albastre*, (G, 4); Se rupe **tortul** galben al *razelor de lună* (G, 71); *a bolţii* **năframă albastră** (G, 45); care mână / *Norii* albi şi le **adapă turma** (P, 90); Am luat în palmă *dealul*: **un ou încondeiat** (P, 81); Şi atârnând **marame subţiri de promoroacă** / De ramurile joase, *lumina* goală joacă (P, 75); Ea strânge cu privirea **snopii** *de senin ai cerului* (Bl, 55); căci *roua e* **sudoarea privighetorilor**/ Ce s-au ostenit toată noaptea cântând (Bl, 353).

Însă marea extindere, în poezia interbelică, a metaforelor „universului curent", „autohtonizante" uneori, dovedeşte că nu e vorba de o modă sau de o caracteristică a unui anumit curent ori grup de scriitori, ci de o apropiere spontană între două universuri aparent depărtate între ele, pe care doar limbajul poetic le poate nivela. Numai această

tendință comună și generală către unificarea contrastelor prin metaforă, pe care o vom regăsi mereu în asocierile din toate sferele semantice, poate explica alăturarea – în exemplificare – a lui Ion Barbu de V. Voiculescu, Al. Philippide și T. Arghezi: **S-a-ngropat** *azurul*, **s-au cules** *cocorii*, / **Miriștea** *de ceruri* o colindă norii (V, II, 72); stau în **pridvorul** *serii* (V, II, 50); **pânza** *cerului* albastră (Ph, 185); **horbote** *de vorbe* (Ph, 186); Și-o stea **ilic** *de umbră* cusu, cu ibrișim (IB, 145); Sună *noaptea,* **fund de tuci** (IB, 76); Hai în zbor de șoarec sur, / La ăl **ciur** / Des și rar, / Clătinat la râul nopții / De **Țiganul Aurar**, / Ciuruitul **prapur** sur (IB, 77); În candel **pânza** *lunii* se răsuci – **turbane** (IB, 145); Cad *fulgii* șovăielnici **în stoluri** fără număr (IB, 112).

În avalanșa metaforelor curente de mai sus, T. Arghezi se izolează totuși prin construcția figurii de acest tip cu ajutorul unui lexic limitat foarte strict la obiecte asociate de multe ori neașteptat cu metaforizate fie tot concrete, fie mai greu de încadrat în sfera semantică a concretului (determinări parțial senzoriale, de exemplu: *lumina, luna, noaptea, ziua, cuvântul*). Materializarea presupusă de aceste metafore e mai puternică tocmai datorită faptului că pleacă de la un domeniu al [Concretului] care nu este totodată și [Material]; se produce în asocierea metaforică o voită confuzie între termeni marcați cu [+/– Substanță], suprapunere a două realități esențial diferite semantic: *Pământul e*-o **moară deșartă** (A, 33); Am aruncat pământul din groapă, pe fereastră, / Pământul era negru: **perdeaua** *lui*, albastră (A, 81); Ca să frământi *a șesurilor* **coajă** (A, 24); Cetățile, un vânt le-a măturat/ Și *zidurile* mari și întărite / Se fac **tărâțe**-n vânt (A, 314); Ne-ncinse țarina cu **brâu** / *De râuri* și-i urzi **năframă** / Jurîmprejur, *de grâu. /* În soare bate-a **zale de aramă** (A, 326); *Cuvântul* meu să fie **plug** (A, 113); Și **sorcova** *luminii* în brațe i-o arunc (A, 28); **Săgeata** *nopții* zilnic vârfu-și rupe (A, 46); Din **vălul** *nopții* rupi o stea (A, 24); *Noaptea* întinde **scoarțe, plocate și covoare, / Urzite cu zigzaguri și cu chenar mărunt** (A, 71); până ce, rotund, / *Luna*-și așază **ciobul** pe moșie (A, 46); **streașina** *lunii* (A, 108); Acolo se strânge/ Tot ce de la sine se-adună, / **Frânturi** *de Scriptură* și **hașchii** *de lună* (A, 352); Unde păianjeni dorm/ Pe *zori* făcute **puf** (A, 42); **plasa verde**-*a zilei* (A, 39).

Chiar numai din exemplele de până acum se poate observa o particularitate a metaforei din această categorie: „universul curent" e de multe ori recursul metaforic pentru descrierea de peisaj, declarată sau implicită. Asocierea constituie o manieră aparte de deplasare semantică în sfera concretului, scopul ultim fiind determinat, ca și în alte mutații metaforice (v. *infra*, **5.2.**), de inedite apropieri ale unor domenii semantice care întrunesc termeni cu existență „obiectivă" (peisaj, cosmos ș.a.) de sfere proprii activităților și vieții curente – în fond o manieră proprie de receptare a universului înconjurător, de diminuare a lui până la dimensiuni accesibile percepției umane: Sufletul meu, deschis cu șapte cupe, / Așteaptă o ivire din cristal, / Pe un **ștergar cu brâie de lumină** [„curcubeu!] (A, 46): **În fierăstrăul de fier** / *Al mărăcinilor* de pe mormintele pustiei (A, 184); **Petecul** *unui crepuscul* (A, 93); *al cerului* **pieptar** (A, 42); subt *frunza* toamnei cenușii dispare,/ Întinsă-n șes pustiu **velință** (A, 23); **așternutul** *undei* ondulat (A, 62); Și cu ochii-n **facla** *plopilor* cerească (A, 43); **șoarecii de câmp** *ai stihiei* (A, 184); Printre **caravana** *ceților* sură, / *Plopii* **de frânghie**-s prinși în **țesătură** (A. 283).

Pe lângă aceste construcții argheziene care dovedesc o reală coerență în conceperea figurii ca element mediator/tranzitoriu între două universuri incompatibile într-o percepție normală a lumii, metaforele de același tip sunt mult mai limitate, la alți scriitori, **atât** numeric, cât și semantic. Nici un alt autor n-a făcut din asocierea contrastivă un principiu

dominant al textului, în măsura în care a făcut-o Arghezi; iar metafora care apropie – pentru a le substitui una prin alta – realități cosmice și umane trebuie interpretată și ea drept una dintre variatele posibilități de actualizare a contrastului semantic din poezia argheziană. Procedeul este mai puțin frecvent decât s-ar putea crede – în limita sferei de sens pe care o discutăm (v. și *infra*, **6.1.**) – și surprinde oarecum apariția lui mai mult decât accidentală la Al. Philippide, în largi contexte metaforice: Dar el,/ Culese *vântul* slobod din văgăuni adânci / Și-l încrustă, **safir,** la un inel (Ph, 229); numai *vântul*/ Înfige **zdrențuitul lui drapel** (Ph, 214); **În catedrala despletită**-*a ploii* (Ph, 192).

5.1.2. Metaforele „universului vieții curente" surprind în asocierea cu metaforizate aparținând sferei „***temporale***". Acest tip de transpunere iese din cadrul semantic al [Concretului], căci termenul „substituit" ori supus analogiei contextuale se extrage dintr-o sferă semantică abstractă și se exprimă prin nume generice ale timpului sau prin nume ale unităților sale divizionare. Situația poate fi pusă, într-un anume mod, în legătură cu semantica simbolului, cu deosebirea că – în realizarea aceluia – numele generice sau divizionare ale timpului constituiau figura, pe când pentru structura metaforei ele reprezintă termenul „înlocuit". Dar, ca obsesie semantică, sfera „timpului" va domina în variate forme de manifestare imediată, figurația întregii poeziei interbelice.

Ineditul asocierii face ca exemplele, în această subcategorie, să nu fie foarte numeroase; pe de o parte, nu e o transpoziție la îndemâna unui limbaj poetic tradiționalist, iar pe de altă parte aceste metafore se limitează în mod obligatoriu la determinate zone tematice. V. Voiculescu și I. Pillat le folosesc mai mult accidental, uneori în formule consacrate de uzul poetic, apropiate de catacreză: **inelul** *trecutului* se strânge (V, II, 50); Acolo-n margine de noapte / Strâng *secolii,* îi mulg de fapte / Și cu puternicul *lor* **lapte** / Mi-adăp copiii peste drum (V, II, 60); Toamnă, iată-ne-mpreună, gospodină ce porți **cheia**, / Ruginită ca o frunză *a trecutului meu* mort (P, 85); Pe-*oglinda vremii*-n care cu apa toate pier (P, 92); **Albastrul șes** *al vremii și al zării* (P, 123); Și ceasul vechi tot bate, tic-tac, la **poarta** *vremii*, / Și **șoricelul roade** *trecutul* zi cu zi (P, 79).

Dar poetul care face mai mult decât alții uz de metaforele temporale reduse la dimensiunile universului comun este Al. Philippide; uneori simplă, alteori asociată cu aria semantică a „morții", metafora concretizată a abstracțiunii timpului constituie una dintre trăsăturile specifice pentru romantismul întârziat al poetului: în **clipa** *culesului suprem* (Ph, 170); Să-ți smulg sinistra **coasă**, *o, Timp* (Ph, 170); **Păienjenii**-*amintirii* tot n-au sfârșit de tors (Ph, 165); Și **drojdii** *de amurguri* vechi / În fundul sufletului se frământă (Ph, 165); *Zilele mele*, **rupte drapele**, / Smulse se duc în vântul mare-al *vremii* (Ph, 209); Cu cât te vezi în **apa** *trecutului* mai rar (...) / Și până la **amurgul** suprem și funerar / **Cristalul** *ei* pe suflet mereu se va întinde (Ph, 180); Zidești la loc lăuntricul **cavou** / Și-ngropi *trecutul* iarăși în **giulgiul** *lui de clipe* (Ph, 166).

5.1.3. Ultima arie semantică asociată „universului curent" nu se deosebește esențial de precedenta: este doar mai puțin riguros delimitată, căci se materializează într-o sferă lexicală mai largă, aceea a ***substantivelor abstracte*** în general. Metaforizatele pot fi, deci, nume de sentimente, de senzații, nume încadrabile în aria semantică a „gândirii", a „spiritului", a „visului" sau a „existenței". Din nou surprinde revenirea obsesivă a acelorași substantive-metaforizate (*iubire, gând/gândire, vis, amintire, suflet, duh, viață*),

dar şi ineditul asocierii, căci sfera concretă a „universului casnic", al obiectelor legate de viaţa materială curentă, asigură o distanţă semantică remarcabilă şi o varietate infinită în construcţia metaforei. Toţi poeţii analizaţi utilizează, aproape fără excepţie, acest tip de metaforă; se disting din nou, prin frecvenţa asocierii constructive [Abstract] – [Concret], T. Arghezi, Ion Barbu şi Al. Philippide, iar prin absenţa ei L. Blaga (v. *infra* **5.1.**): Ţi-arunc, **inel**, *iubirea-mi*, **cătuşă** grea de aur (V, II, 285); Mă plec pe pietre hrănitoare, / Şi **sarea** *visului* o ling (V, II, 60); Urc albe-**arhitecturi** *de gânduri* (V, II, 60); Ascunsă-napoia vremii, tace / **Artileria** *duhului* nepogorât (V, II, 54); Să înfloreşti (...) / Pe **mărăcinii** vieţii, *a râsului* **răsură** (P, 98); Acum trăsura **trage la scara** *amintirii* (P, 82); **Bagajul** *visurilor* noastre (Min, 76); *speranţă*, **uscată pâine** vană (Ph, 170); În **piaţa public**-*a simţirii noastre* (Ph, 164); Şi la **fereastra** *minţii* mele bate (Ph, 285); Ce **nămeţi** *de vis*/ S-au aşternut peste-amintire (Ph, 233); Mi-i *sufletul* ca unul din aceste/ Ciudate **manuscrise palimpseste** (Ph, 295); Pe **harta** *sufletului* meu din acest an (Ph, 164); Şi **turme**-ntregi *de gânduri* pe puntea ei se-mbarcă, / **Noroade**-ntregi, plecate puternicului cer (IB, 101); Iar la făptură mai firavă / **Pahar** e *gândul*, **cu otravă** (IB, 50); Că *sufletu*-i **fântână**-n piept, / Şi roata albă mi-e stăpână, / Ce zace-n *sufletul*-**fântână** (IB, 48); Un **roi** *de existenţe* din moartea mea răsar (IB, 93); Şi *gândirea*-i **arătură** / Peste care **boi de zgură** plugăresc (A, 76); **Scama** *tristeţilor* mele (A, 119); Şi *visul* ne era **pătul** (A, 93), **mantaua** *vieţii* mele (A, 53); **Fereastra** *sufletului* zăvorită bine (A, 34); [Femeie] Pe care te-am purtat **brăţară** / la **mâna casnică**-*a gândirii* (A, 88); *Sufletul* meu e **câine credincios** (A, 335); **Luntre-a visului** vioaie (A, 347).

Sintactic, Arghezi dezvoltă uneori metaforele prin care materializează abstracţiuni în contexte mai largi, ele înseşi metaforice: Lumea plânge de necazuri, / Tu-**ţi pui** *gândul* **pe atlazuri** / Şi de dor de vânt şi mierle, / Faci cu acul **fir de perle** (A, 57); *Sufletul* tău e **parc, de stâlpi**, la rând, / Cu statui albe, sus, pe fiecare, / Încremenite-n câte o *mişcare* / Ce-**a obosit în piatră** şi **s-a frânt** (A, 102).

Metaforele „gândirii", ale „sufletului" şi ale „sentimentelor" nu lipsesc la nici un scriitor al perioadei. Trăsătura [Abstract], care intră în câmpul referenţial al tuturor acestor transpuneri la punctul de plecare, este însă practic neutralizată de sensul extrem de concret al termenilor cu care se produce asocierea. La cei mai mulţi autori, metafora se menţine în spaţiul lexical al stilului „înalt"; dar rareori – şi I. Minulescu oferă singurele exemple în acest sens –, asocierea este deliberat vulgarizantă, căci banalitatea lexicală în compunerea metaforei, atât de specifică poeziei contemporane, a început să existe în limbajul poetic odată cu Minulescu: pe-*al inimei* **cadran** (Min, 88); Deschide-mi **poarta** *inimii* pictată / Cu vermillon şi-albastru de cobalt, / Şi intră – fericită-nvigătoare, / În minuscula-mi „**sală de-aşteptare**" (Min, 149); **Glasul morilor** severe care **macină** *Romanţa* (Min, 72).

5.2. Locul al doilea – într-o virtuală ierarhizare a tipurilor metaforice – îl ocupă ***transpunerile între „cosmic" şi „uman"***. Raporturile dintre substantivele a căror trăsătură fundamentală se încadrează în una sau alta dintre cele două arii semantice se stabilesc în ambele sensuri; asistăm, astfel, fie (a) la umanizarea naturii şi a cosmosului, fie (b) la transpunerea unor caracteristici umane către metafore care ţin de domeniile naturii şi cosmosului; se mai poate izola o a treia categorie, (c), în care transpunerea metaforică este realizată între substantive aparţinând la regnuri diferite, deci între mineral, vegetal, animal şi – eventual separat – uman. (Divizarea pe clase a semelor care ţin de

sfera elementelor naturale față de cele care aparțin elementelor cosmice nu se poate face cu o mai mare rigoare, din cauză că aceleași nume pot avea uneori sensuri contextuale mai apropiate de descriptiv-peisaj natural, iar alteori de valorile lor absolute; în această situație se află multe dintre substantivele care intră în structura metaforelor discutate sub **5.1.2.**: *cer, lună, pământ, planetă, luceafăr, noapte, zi* ș.a.). În rest, transpunerile se pot realiza între variate elemente lexicale, la polul metaforizat sau la cel metaforic: pur descriptive (peisagistice), propriu-zis cosmice ori – mai rar – nume generice ale timpului și diviziunii temporale.

5.2.1. O primă serie a acestei categorii metaforice atribuie trăsături specific „umane" unor realități care aparțin naturii înconjurătoare ori cosmosului sau le plasează pe acestea în conjuncturi proprii omenești. Transpunerea poate da naștere la metafore convenționale, apropiate de cele personificatoare, ca la O. Goga, de exemplu: Dar *roua* de pe trandafiri / E **lacrimi** de-ale noastre (G, 9); stelele toate se duc / Pe **patul** *de nori* să se culce (G, 36); Sărbătorește-al învierii praznic / **Biserica** de *frunze-nrourate* (G, 41).

Însă doar Ion Barbu și Arghezi reușesc – în această categorie „tocită" de metafore – să producă inovația prin asociere neașteptată, fie sub forma coalescenței, fie a implicației: Gândacul serii urcă **ghiocul de porfir** [„cerul"] (IB, 69); Doar spuza sidefată în depărtare și / În preajmă, goana unor **năluci** opiacee [„stele"] (IB, 120); Te uită, **soli** ai crustei albe (...) // Un cinic *puf* au nins **scaieții** (IB, 109); Și peste tot, în trupuri, în roci fierbinți – orgie / De ritmuri vii, de lavă, de freamăt infinit, / Cutremurând **vertebre** *de silex ori granit* (IB, 100) – poezia e, de altfel, intitulată *Panteism*; În **dumicarea** *timpului* urât (A, 44); **păturile** otrăvite *ale albiei* uscate (A, 193) **Năduşala nopții** curge pe geamuri [„ploaia"] (A, 177); [ploaia] E parcă **sufletul tuturor oștilor învinse** (A, 177); Palid așternut e șesul cu **mătasă**. / *Norilor copacii le urzesc* **brocarte** (A, 43); **Sfoara** *pâraielor* subțire (A, 198).

Pentru Arghezi este specifică, în plus, construcția metaforică lărgită, sub forma metaforei filate (v. *supra*, **4.2.**) sau prin introducerea figurii într-un context metaforic el însuși; Bătea **cetatea** *cerului și-a lunii* (A, 158); **Școala** mi-e *câmpul*, **dascăl** mi-*e pădurea*/ Și **iscălesc** frăția cu securea (A, 311); *Tăria*-i **de beteală** și **salbă lângă salbă** (A, 309). Rezultă, din asemenea lanțuri metaforice, o schimbare totală și coerentă de perspectivă, imaginea unui univers ludic și infantil, în orice caz dezbrăcat de solemnitatea perspectivei romantice asupra naturii sau a cosmosului, imagine rezultată uneori din înlănțuirea unor metafore „absurde", sinestezice, fantastice ori în mod deliberat banalizante: Când prin *trestii*, **lănci** în **tinda** *heleșteului* înfipte (A, 133); *Zăbrelele* **s-au îndopat cu faguri** *de cer* (A, 156); Pe cobiliță **funii** lungi *de stele* / Nu ar fi fost pe umerii mei grele, / **Vată de-argint, beteală** ca **de gheață** (A, 365); *Luna*-i într-**un coș de vatră** veche / Și *soarele*-animat de-o ureche, / **Cofă de lut**, atârnă de-o prăjină, / Mânjit cu smalțuri ce-ar fi fost lumină (A, 299); Pe drumul mut al marilor stihii / *Pământul* mort plutește-ntre **stafii** / Și-atârnă putred, spânzurat în cete, / Cu **hoiturile** *altor vechi planete* (A, 348).

5.2.2. Transpunerea inversă, dirijată către metaforele cosmice, are un efect foarte apropiat de tipul metaforic precedent; același amestec între trăsături caracteristice unor realități situate la considerabilă distanță semantică va domina noua perspectivă asupra

asupra lumii, rezultată din anihilarea prin proiecție metaforică a diferențelor specifice. Și aici pot apărea metafore convenționale, apropiate uneori de catacreză, căci esența transpunerii nu e schimbată: S-a stinge și **roua** *pleoapelor* noastre (G, 44); Și-n valul vremilor s-a dus / A *vieții mele* **dimineață** (G, 24); *În suflet* seamănă-mi **furtună,** / Să-l simt în **matca**-*i* cum se zbate (...) / Și cum sub **bolta** *lui* aprinsă... (G, 4); Dar *tu* ești **soare** veșnic (V, II, 342); Și *ochilor* tăi, **aștri** tulburători de cale (V, II, 256); **noaptea** *inimii* adânci (Ph, 168); Și plânsetul Fecioarei, *ce câmpuri leteene* / I-e dat mult timp să ude în **roua** *ochilor* (IB, 98).

Dar, la fel ca în categoria precedentă, se construiesc și aici metafore inedite, a căror funcție dominantă este dată tot de atenuarea diferențelor dintre percepția realităților umane și a celor natural-cosmice, atenuare care merge până la minimizare și de-personalizare a universului imediat înconjurător: când *trupul* tău coboară, / Mlădie **nea din ceruri** căzută pe divan (V, II, 67); Ție mă-nchin trup senin, / Albă **răspântie**-adâncă, / **Între cerul** străin / Și **lutul** ce ne mănâncă (V, II, 78); Te mai cunoști? Te-ntâmpini ca pe-un străin, departe, / *Ești tot* numai **răspântii** și *drumuri* fără-ntors (Ph, 166); doi umezi de **muguri,** *ochii* tăi, / Se deschideau în floare (IB, 146); Pe **mările** *din suflet* să fereci **curcubee** (IB, 101).

Proiecțiile metaforice a căror funcție este de a acorda realităților curente atribute „improprii" îi dau lui T. Arghezi prilejul de a sugera o altă lume decât cea normală, o creație aparte, în care ființa umană e rezultatul unui alt fel de receptare, subiectivă, a lumii înconjurătoare, amalgam la care contribuie celelalte regnuri, vegetal și mineral: Tare *sunt* singur, Doamne, și pieziș! / **Copac** pribeag uitat în câmpie / Cu fruct amar și cu frunziș / Țepos și aspru-n îndârjire vie (A, 36); Căci nu fui de la-nceput / *Ca să te fi fost făcut*, / Eu, cu degetele mele, / **Din luceferi și inele** (A, 111); **Râuri** *de ochi* și **brâuri** lungi *de pleoape* (A, 298); Vrei *tu* să fii **pământul** meu / Cu semănături, cu vii, cu eleșteu, / Cu pădure, cu izvoare, cu jivini? // Vrei *tu* să fii **grădina** mea / De iarbă mare și de catifea? / (...) **Pășunea** mea *tu* să fii / Cu păpădii (A, 187–188). Chiar metafora dansului erotic ia naștere, prin transpunerea mișcării într-o lume vegetală și de-personalizată: Spune-i să nu mai facă / **Sălcii, nuferi și ape** când *joacă*, / Și **stoluri**, și **grădini**, și **catapetesme** (A, 163).

5.2.3. Și regnurile situate în afara celui uman se pot amalgama între ele în construcția metaforei, deși evitarea unei referințe (măcar implicite ori descriptive) la realitățile umane este extrem de rară. Descrierile se construiesc astfel la V. Voiculescu sau I. Pillat: Cutezător scafandru-n **oceanele** *cerești* (V. II, 272); **Râuri** lungi *de spice* (V, II, 81); Ies **primăveri** *de zâmbet* și *sângele*-i de **grindeni** (V, II, 77); Văd *pepeni* veri – **smaragde** cu *miezul* **de rubin** (P, 78); Cu apusul *luna* albă căzu în heleșteu; / *Pe* **floarea**-i ca pe-**un nufăr** se-așază brotăceii (P, 74); *Căsuțele* răzlețe (...) / – Mici **capre** cățărate (P, 72); sate fără număr, / Cu *casele*: **mioare** și *turlele*: **păstori** (P, 69); Acum – **omidă neagră** – spre poama lui se suie, / Târâș, *un tren de marfă* pe-al Argeșului pod (P, 69).

Rezultă uneori, după cum se observă în unele dintre exemplele de mai sus, o schimbare de perspectivă între ceresc și teluric, între mineral și vegetal sau între vegetal și animal/uman, amalgamare care ambiguizează descrierea, dându-i un caracter prin excelență subiectiv, bazat pe relativizarea semantic-figurativă a termenilor care intră în

combinaţie. Aceasta este, de obicei, funcţia unor astfel de transpuneri la Ion Barbu, care le utilizează mult, ori la Arghezi: **Înmugurindu**-ţi *braţe*, în noapte le întinde (IB, 120); **Vulturi de flăcări**, *aştri* spre tine s-or purta. / **Vâslirii** lor solemne deschise-atunci ferestre (IB, 120); *Să-ţi fiu* printre **foi un mugur** (IB, 83); Să-ţi dezmierde / Şi *grumajii* tăi umflaţi / (Ce **şerpi** tari, cocliţi de bale, / Mai cocliţi ca **şerpii fraţi** / Din fântâni municipale) (IB, 75); când răsare / Din coasta bărbătească al Evei *trunchi* **de fum** (IB, 20); Şi cântec istoveşte: ascuns, cum numai marea / *Meduzele* când plimbă sub clopotele verzi (IB, 19); Târziu, spre geruri albe, o *carne* înnorată / Pomi în *melc* **de abur** (IB, 137); **Pădurile** *de gheţuri* se vor ivi pe cline (IB, 139); Îmi atârnă la fereastră / **Iarba** *cerului* albastră (A, 118); Precum ar fi al **codrilor** *de stele* (A, 94); Fulg limpede şi pur, / Te-aştept să te scobori, / **Petală** de pe **flori** / **Sădite în azur** (A, 115).

În acest punct al analizei, se impun deja anumite consideraţii asupra zonei metaforice a limbajului poetic analizat. Procedura noastră metodologică este vizibilă: considerăm întreaga poezie interbelică majoră drept un corpus pe baza căruia stabilim dimensiunile unui limbaj poetic limitat în timp. Aceasta deoarece nu ne interesează atât specificul figurativ al lui Blaga sau al lui Arghezi, de exemplu (mai multe cercetări de specialitate au încercat să-l stabilească în ultimele decenii), cât *totalitatea* inovaţiilor individuale ce se constituie, prin recurenţă, într-un limbaj precis articulat. Figuraţia interbelică în poezie va reuni, prin urmare, o suită supra-individuală de fapte stilistice faţă de care (odată modelul stabilit) fiecare limbaj individual se găseşte în raport de variaţie, uneori extrem de personală.

Din peisajul constituirii metaforei schiţat până aici, se notează în primul rând frecvenţa ieşită din comun a speciei de metaforă numită „filată” sau în serie controlată. Chiar abundenţa numerică a acestei construcţii, concomitent semantică şi sintactică, are importanţa ei: în limbajul de până la primul război mondial, prezenţa şirului metaforic coerent era mai degrabă un accident, o abatere faţă de norma limbajului curent. Nici cei mai novatori şi mai puţin conformişti dintre poeţii sfârşitului de secol – cum ar fi Macedonski sau oricare alt simbolist de la 1900 – nu au îndrăznit să compună lanţuri metaforice; explicaţia nu rezidă în reticenţa epocii de a propune inovaţii, cât într-o interdicţie subînţeleasă de limbaj: în poezia dinainte de 1920, metafora se bucura încă de statutul unei figuri speciale, al unei excepţii lingvistice; manifestarea ei era înconjurată de o zonă figurativ „neutră”, pentru punerea în evidenţă a metaforei. Delimitarea convenită între cele două teritorii s-a menţinut perfect de-a lungul romantismului şi al simbolismului, chiar la cei mai revoluţionari artişti. Dar acest statut al metaforei-excepţie încetează în poezia interbelică. Iradiind, metafora contaminează întregul limbaj: poezia însăşi poate deveni metaforă extinsă, iar amploarea alterărilor semantice poate marca însăşi graniţa textului poetic. Metafora „filată” semnifică intrarea într-o nouă eră a evoluţiei poeziei, în care şi definiţia acesteia din urmă s-a modificat. Ea înseamnă acum gramaticalizarea vizibilă, actualizarea sub o formă perceptibilă de discurs a unei mutaţii spirituale mai profunde.

Situarea în fruntea unei posibile ierarhizări de sfere semantice proprii metaforei a figurii bazate pe nume de obiecte casnice, pe elemente ale vieţii curente, pe realităţi autohtone etc. nu este nici ea o întâmplare: faptul marchează o altă coordonată definitorie a poeziei interbelice. Conjugarea, în ordine metaforică, a zonei „cosmice” şi a celei „umane” se încadrează aceleiaşi perspective culturale. Această preferinţă în ariile

semantice de selecţie metaforică măsoară clar mutaţia intervenită în limbajul poetic interbelic: punând pe acelaşi plan într-o nouă unitate semantică, în metaforă, teritorii atât de îndepărtate între ele şi acordând preferinţă „universului mic”, de aparenţe familiare şi umile, poezia românească interbelică face pasul decisiv pe calea emancipării sale din resorturile retorice ale secolelor precedente. Pentru Arghezi, Blaga şi I. Barbu, orice poate deveni poezie. Participând, involuntar, la aceeaşi reformă, poeţii asupra cărora ne-am oprit anulează unul dintre cele mai tenace locuri comune ale poeziei tradiţionale – şi anume credinţa în existenţa cuvintelor poetice şi a celor nepoetice sau prejudecata conform căreia că există anumite sfere semantice avantajate faţă de altele în privinţa virtualităţilor de poeticitate. Din primele momente ale poeziei noastre, de la începutul secolului trecut, această limitată selecţie a acţionat permanent chiar în cazul unor poeţi excepţionali ai perioadelor succesive, la rândul lor condiţionaţi de codurile clasicizant, romantic sau simbolist. Favorizând instinctiv limbajul „jos” ori „banal”, în aproape oricare operaţiune de proiecţie metaforică, poeţii interbelici cei mai importanţi acordă o neaşteptată revanşă zonelor considerate, mai mult de un secol, ca având o poeticitate redusă. Construindu-şi tocmai din substanţa lor metaforele privilegiate, aceşti poeţi egalizează spectaculos toate registrele limbajului în statuarea figurii poetice.

Prin aceste dominanţe observate, epoca interbelică formează cu adevărat limbajul poeziei noastre. Poezia contemporană „neomodernă” va profita din plin de această reformă înfăptuită fără zgomot, dar care a modificat înseşi bazele expresiei poetice. Universul de posibilităţi al poeziei s-a descoperit dintr-o dată infinit mai larg.

În cele ce urmează, ne referim în continuare la alte sfere ale metaforei interbelice, sfere de mai mică întindere faţă de cele două analizate mai sus. Cel puţin o parte dintre acestea, observate în detaliu şi restrânse intenţionat la nucleul de sens revelator, pot fi încadrate, însă, la rândul lor sferelor semantice mai largi de care ne-am ocupat până acum: acestea reprezintă un fel de „universuri tutelare” faţă de micro-universurile pe care le descriem în continuare.

5.3. Urmează, în aceeaşi relativă ierarhizare, ***metaforele „luminii”***, care subsumează trăsături semantice apropiate ca esenţă: „luminozitate, strălucire, culoare albă – a non-culorii”; uneori, realizarea lor contextuală se transformă în variante de oximoron, prin asociere contrastivă cu aria semantică a „întunericului”.

Metaforele „luminii” au dominat cel puţin prima parte a operei lui L. Blaga; dar, aşa cum s-a observat, această caracteristică se perpetuează în toate volumele sale[24]; fie sub formele epitetului sau comparaţiei metaforice, fie ca metaforă propriu-zisă ori ca simbol. Nu este, însă, o arie semantică specifică pentru nici un alt scriitor al perioadei, deşi toţi au construit figuri încadrabile în sfera de sens a „luminozităţii”.

5.3.1. Apar destul de des, în această categorie, combinaţiile tocite, apropiate de catacreză, metafore fără mare putere sugestivă, împrumutate uneori arsenalului figurativ al romantismului, cu atât mai mult cu cât trăsătura „luminozităţii” introduce adesea în asociere substantive aparţinând câmpului lexical al „astrelor” ori al „zilei/nopţii”: **O mare** şi-**un vifor** *de lumină* (Bl, 4); curge noaptea / (...) acoperind pământul c-**o mare** *de-ntuneric* (Bl, 27); -ntr-o **mare** *de lumină* mi se-nneacă eul (Bl, 38); **argintul** *nopţii*

(Bl, 33); substratul lor închide (...) / tot **aurul** *stelar* (IB, 97); Ori sec **fulger** / *De hanger*/ Repezit (IB, 77); **Argintul viu** în jgheaburi cursese cu susur (P, 99).

5.3.2. Metaforele „luminii" dau, la rândul lor, naştere unui fel special de asocieri contrastive, care apropie nu neapărat un element lexical strict concret de un altul abstract, ci doar varietăţi ale acestora: se asociază, astfel, *imaterialităţii* luminii şi strălucirii un element *material*, dotat cu consistenţă, care intră în contrast cu trăsătura semantică, „lipsit de substanţă", a celuilalt termen: A treia zi şi-a-nchis **coşciugul** *ochilor de foc* (Bl, 74); În potcovăria cu **clăbuci** *de lumină* (A, 143); Ce-i fii şi tu şi ce fel de jivină, / Că **scormoneşti** şi tu-*n lumină*? (A, 336); Când *soarele* ne pune-n ramuri iar / Ori **inel de foc** ori **o brăţară** (A, 49); Am **bulgări** tari *de jar şi de lumină* (A, 315); A cui **caleaşcă-albastră** *de lună* s-a oprit? (P, 98).

Alteori, imaterialitatea luminii este asociată unui abstract, iar rezultatul este foarte apropiat de metafora simbolică: **Ard** în lume *orele* (Bl, 202); *Visul*, **aur** prins în palme (Bl, 351); **Greu taler scump**, cu margini verzi / **De aur**, visu-i cercetează (IB, 48).

În sfârşit, contrastul (contextual sau combinatoriu) poate fi lexical, între doi termeni aparţinând amândoi, respectiv sferei „luminozităţii/întunericului": **Un fulger negru** îmi sângeră pleoapa (A, 96); Unde dă **beznă**, eu frământ **scântei** (A, 31).

5.3.3. Metaforele simbolice propriu-zise ale acestei categorii sunt aproape întotdeauna implicaţii; selectate din sfera „luminozităţii", numai contextul le poate clarifica sensul substituţiei: În **miez de piatră scumpă** ţinutul s-a închis [„soarele, amurgul"] (V, II, 76); **Adânca nestemată** încheagă-n zări lumina (V, II, 76); De-**un strălucit albastru** viziunea lui e plină (IB, 96); Stau în ţărmu-albastru-al râului de soare, / Din mocirla cărui **aur** am băut (A, 43); Să-ţi ardă-n vârf nestinsa noastră **stea** (A, 41): Din **întunericul** meu s-a deşteptat / (...) Acvila amintirii (A, 101); Cu **soare** viu în patimi (Bl, 12); **Lumina** altora / sugrumă vraja (...) / dar cu **lumina** mea sporesc a lumii taină (Bl, 3); am prea mult **soare**-n mine (Bl, 15); şi ştiu că şi eu port / în suflet **stele** multe, multe / şi **căi lactee**, / minunile-ntunericului (Bl, 15); *seminţele* ce mi le ceri, / **Culori** minunate, doar ele destăinuie trepte şi har (Bl, 245).

În special în *Poemele luminii*, Blaga exploatează mult virtualităţile figurative ale unor lexeme situate – prin sensul lor contextual – la limita valorilor semantice concrete şi materiale cu cele abstract-imateriale (v. Bl, 3, 12, 15).

5.3.4. Asocierea metaforică a „luminii" cu substantive care numesc indivizi aparţinând la regnuri diferite se apropie întrucâtva de un tip de transpoziţie discutat mai sus; în situaţia de faţă nu se produce în text o schimbare între „animal – vegetal – mineral", ci doar elemente care ţin de aceste arii lexicale sunt apropiate de imaterialitatea – vizuală – a luminii, având ca rezultat metafore care se caracterizează prin noutate şi distanţă semantică între termeni: Sub **pintenul** *de fulger* **a nechezat** *un nor* (V, II, 74); Mă-nchin la soarele-nţelept, (...) / Şi **roata albă** mi-e stăpână (IB, 48); Joc viu ori şovăielnic de **galbenă maramă** [„flacăra"] (IB, 119); Când **stropi de piatră scumpă** (IB, 112); Doar **spuza sidefată** în depărtare (IB, 120); Lăsaţi să cadă-ntr-una din **neaua altui soare** (IB, 113); **Dropii de beznă** se târăsc îngenuncheate (A, 124).

Şi în această subcategorie cele mai numeroase exemple pot fi găsite la L. Blaga, chiar dacă ele nu sunt întotdeauna şi cele mai neaşteptate ca inovaţie semantică, întrucât Blaga ajunge uneori – în special în această sferă metaforică – la repetări şi parţiale autopastişări: *Soarele* în răsărit – de sânge-şi spală-n mare/ **lăncile** (Bl, 10); Cu **ghiare de lumină**/ *o dimineaţă* (Bl, 37); strâng **lacrimi de văpaie**;/ *licurici* (Bl, 46); *Făpturi*, care-aţi fost, unde vă ţineţi?/ Nu le călca soră **luminile** – **dediţeii vieţii** (Bl, 124); În coşuri: *ţestoase, ţipari*, **curcubee** (Bl, 199).

5.4. Destul de convenţionale sunt, în poezia interbelică, ***metaforele „arderii"***, uneori asociate cu sfera „luminozităţii"; de obicei, una figurează ca metaforă şi cealaltă ca termen metaforizat (ori contextual), în variaţie liberă: Râzi, inima **s-aprinde** îndată **cu o rază** (V, II, 284); Pădurea arde-n toamnă cu **flăcări** *vegetale* (P, 92); Şi ruptă din **pârjolul** *apusului de soare*, / Făcând din creangă-n creangă, viu, **flacăra**-i să zboare: / O *veveriţă* roşie cu coada ei de foc (P, 77); *Apusul* **îşi stinsese** de mult acum tăciunii (Ph, 244); Prin sure şi înalte pustiuri de eter / Desfăşură pe hăuri **o horbotă aprinsă** (IB, 119); Nastratin/ La **jar alb** topeşte in (IB, 82); Comori la rădăcini s-**aprind**, / Se spală-n **flăcări de rugini** (Bl, 335); *frunza* visa (...) / **podoabă** să fie *de foc* altui pom (Bl, 256).

Aria semantică a „arderii" propriu-zise, la care se adaugă substantivele ce denumesc rezultatele procesului (*cenuşă, scrum*) sau formele sale gradual diferite (*pâlpâire, pară, văpaie*), nu este nici foarte răspândită, nici alcătuită din prea variate lexeme; construcţiile metaforice nu se deosebesc prea mult de la un autor la altul, tocmai din cauza unui anume convenţionalism care însoţeşte acest gen de metafore încă din poezia premodernă – când făceau vogă – şi până în perioada modernă: **scrumul** *nopţii* (Bl, 11); O, *inima*: când **para** ea şi-o năbuşeşte (Bl, 29); amurgul suflă / în **spuza** *unor nori* / şi-aţâţă / **jeraticul** ascuns / sub **vălul** *lor* subţire **de cenuşă** (Bl, 47); şi-n zare **ard** (P, 81); *mâinile-mi* **văpăi** (V, II, 79).

Rar, aproape numai la Arghezi sau Voiculescu, întâlnim o metaforă ieşită din comun prin asocierea pe care o implică sau prin depăşirea lexicului incadrabil unei prea limitate arii semantice; excepţia merge de obicei către formularea superlativă ori oximoronică: Lung **plumb topit** fu orice *sărutare* (V, II, 79); De preţuit **cenuşile** necercetate / **Din sufletul** imponderabilei **naturi** (A, 100); Vor căuta cu sete **văpaia** *din noroi* (A, 131).

5.5. Simbolurile ***„religioase", „biblice" sau „mitologice"*** reprezintă, pentru poezia interbelică, cea mai numeroasă şi mai semnificativă categorie a figurii (v. *infra*, capitolul XI, A). În mod surprinzător, metaforele extrase din aceeaşi zonă semantică par a fi cu mult mai puţin marcate şi au, cu siguranţă, o frecvenţă infinit mai mică la toţi autorii analizaţi. Excepţia o va constitui T. Arghezi, al cărui lexic religios specific funcţional se extinde, fără îndoială, şi asupra metaforei. Altfel, însă, aluzia mitologică ori biblică, motivele „narative" ale Noului Testament sau elementele lexicale care ţin de domeniul cultului creştin ca religie constituită nu-i tentează pe scriitori în construcţia metaforică. O explicaţie s-ar putea încerca pentru această ciudată separare de domenii semantice între două figuri concepute în general ca foarte apropiate: simbolul pare a se menţine în sferele „înalte" ale vocabularului, funcţionează – chiar ca simbol circulant –

într-o sferă a abstracţiunii, pe care parţial şi contextual o concretizează. Această izolare ţinând de registrul expresiv în genere ar justifica, în poezia interbelică, frecvenţa simbolurilor religioase, artistice, muzicale, ale morţii, ale timpului ş.a. Metafora, însă, nu manifestă aceeaşi izolare în sfere lexicale dotate cu valori „poetice"; dimpotrivă, această infinit mai utilizată figură are – din câte s-a putut observa şi până acum – tendinţa de a se cantona în sferele cele mai uzuale ale vocabularului, atât de comune, încât – în afara unei analize semantice de tipul descoperirii, de-structurării, ca aceea pe care o schiţăm aici – ar fi greu de susţinut raportul dintre aceste zone „nepoetice" şi tropul cel mai specific limbajului poeziei.

Scriitorii se grupează, de altfel, destul de clar în ceea ce priveşte „tipul" de mitologie la care recurg în semantica metaforei. La L. Blaga, cel mai adesea metafora se adresează unei zone fantastice care ţine de naraţie/mitologie populară, uneori mai marcat arhaic-autohtonă (în *Poemele luminii* ori în *La curţile dorului*), alteori constituită într-o mitologie proprie (mai ales în *Lauda somnului*): **Demonul** *nopţii* ţine parcă-n mâini pământul (Bl, 11); Visează-n amiezi despre **rodii de aur** / care se coc, senine, în ger (Bl, 184); în văzduhuri **zmeu**, / doarme alesul, *copacul* meu (Bl, 185); **aureola** – cerc de aur / în **fântâna de balaur** – / să-ţi-o pierzi (Bl, 136); Subt porţi **fiinţele domnului** / intră – câni roşii şi griji (Bl, 126). Aluzia religioasă pură nu e, însă, specifică pentru metafora lui Blaga: **Portarul înaripat** mai ţine întins / un cotor de spadă fără de flăcări [„Arhanghelul Mihail"] (Bl, 122); *Soarele*, **lacrima Domnului**, / cade în mările somnului (Bl, 196).

Pentru Ion Barbu sursa metaforelor stă mai curând în *fabulă*, mitologică, biblică sau livrescă: În turburatu-mi suflet am construit o **Arcă** / – Informă nălucire de **biblic corăbier** – (IB, 101); Ar trebui un cântec încăpător precum / Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare, / Ori **lauda grădinii de îngeri**, când apare / Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum (IB, 20); se desprinde, parcă, / De malul apei, unde tot *gândul* tău se-mbarcă / Îndurerat, nesigur şi silnic **Lohengrin** (IB, 115).

T. Arghezi prezintă cea mai mare varietate lexicală în alegerea metaforelor din această categorie; sunt metaforizate – în combinaţie cu abstracte – substantive încadrabile în câmpul semantic destul de clar delimitat al „decorului" presupus de oficierea serviciului divin: obiecte de cult în primul rând, nume (generice) ale conceptelor religiei şi foarte puţine aluzii biblice. Nu există nimic narativ sau fabulatoriu în construcţia metaforelor argheziene: pentru autor, figura fixează doar un moment, o realitate statică, în formă emblematică. Dacă amintim că Arghezi utilizează mult şi simbolurile religioase, imaginea asupra naturii semantice a tropilor în poezia sa se completează specific. Toată „ornamentaţia" ceremonialului şi a obiectelor sacre e prezentă în metafora lui Arghezi, uneori chiar sub forma metaforei simbolice (A, 365, de exemplu): Tu [„stea"] mângâi, **mir de aur**, durerea mea adâncă (A, 86); **clopot** *de glas* fără durere (A, 114); Tot *sufletul* e-un **clopot** mişcat în vânt pe toarte (A, 126); **Cădelniţele** *sufletului* meu fierbinte (A, 91); atârnau **candele** *de stele* (A, 156); *Munte*, **cădelniţi de izvoare** (A, 25); Şi **sfeşnicele** s-au aflat,/ *Ale livezilor*, aprinse cu o floare (A, 139); **tâmpla** *cerului* (A, 130); **Liturghia** *bogăţiei* are şi-astă-seară loc (A, 82); Pe la ferestre trece **chivotul** *stelelor* **cu sfintele moaşte** (A, 301); Uitându-se-n *suflet*, **biserica**-nchisă, / Te vezi însutit (A, 354); [„Maica Scintila"] **O Madonă** de **majolică**. **Un crucifix** de lemn (A, 178); Ce-ai, precupeţ, în coşuri? Mai nimic: / **Tămâie** arsă, **fum de borangic** (A, 365).

5.6. În continuarea observației de mai sus privind deosebirea dintre simbol și metaforă în selectarea ariilor semantice, se situează ***metaforele „timpului"*** și ale ***„morții"***, infinit mai puțin reprezentate și mai nesemnificative decât simbolurile corespunzătoare. Totuși unele trăsături comune cu simbolul pot fi descoperite în semantica metaforelor „timpului". Cea mai importantă analogie este dată tocmai de imposibilitatea detașării totale a ariei „timpului" de aria „extincției", a „morții".

5.6.1. Metafora timpului e rar decorativă și atunci se realizează prin apelul la același „univers banal" care a constituit refugiul lexical pentru cea mai întinsă categorie metaforică (v. supra, **1**): Singur **diamantul** *vremii* pur rămâne (V, II, 73); Tu ai crezut că *timpul* în fața ta e-o **punte**, / Și el era chiar **valul** ce-n urmă te-a-nghițit (V, II, 267); Cântăm **clăbucii** *clipelor* de-acuma (Ph, 163); încâlcitul **caier** *al vremii* (Ph, 166); **brațul ritmic** al timpului (IB, 113); surda **picurare** a *orelor* târzii (IB, 98); Și mai ales te înfioară / De acel galben icusar, / **Ceasornic fără minutar,** / Ce singur scrie când să moară / Și ou, și lume (IB, 52); Îmi voi ucide timpul și visurile, deci, / Cârpi-voi pe-ntuneric **mantaua** *vieții* mele (A, 53); Din **cobilița** dusă în spinare / Mi-atârnă *zilele* **în câte-o căldare** / Și calc încet, **să nu le vărs** în mers (A, 368).

5.6.2. Ca și în cazul simbolurilor corespunzătoare, metaforele timpului se concretizează prin asociere cu substantive ale căror sens se înscrie unei sfere apropiate (momente și unități divizionare ale timpului global sau obiecte materiale care măsoară timpul): Mi-aștept **amurgul, noaptea** și durerea (Bl, 15); **O toamnă** va veni și-o să-ți despoaie/ de primăvară trupul, fruntea, nopțile și dorul (Bl, 40); **Slăvitul prinț** *al orelor* [„timpul"] va obosi să mai adaste (IB, 111); Din **vecinicia ta** nu sunt măcar **un ceas** (A, 45); Când am plecat, un ornic bătea în ceață rar,/ Atât de rar, că **timpul trecu pe lângă oră** (A, 87).

5.6.3. Dar cea mai interesantă proiecție metaforică a „timpului" îl pune în legătură – cel puțin contextual – cu momentul-limită al existenței, cu „moartea" (v. și exemplele de sub **5.7**): **Fosile**-n roca timpului păstrate, / O, **gânduri** în durată încrustate (...) / Vă vor trezi, **eterne efemere**? (Ph, 331); Și *anii* **mor**, și *veacurile* **pier** (A, 50); Bat *secundele* ce-**n turmă** / Nencetat **au tot murit** (A, 65); O să te prăvale *noaptea* (...) / Sfărâmat în **lutul** *vremii*, ca un vraf de oale vechi (A, 133).

Se remarcă, pentru această categorie care numără destule metafore simbolice, o trăsătură suplimentară, nespecifică în general pentru metafora interbelică: menținerea în spațiul abstract (sau parțial abstract); cu excepția metaforelor concretizatoare de sub **5.6.1**, restul exemplelor demonstrează o tendință către [Abstract], atât la termenul metaforic, cât și la metaforizat. „Timpul" nu se concretizează printr-un *obiect*, ca în cazul simbolului, ci participă la transferul metaforic menținând expresia într-o zonă înaltă care nu reprezintă întotdeauna un câștig pentru puterea sugestivă a metaforei, dar îi imprimă un sens general abstract pe care figura nu-l are, altfel, în această perioadă. De aceea, revenirea către abstractizarea metaforei nu este nici foarte răspândită, nici prea bine reprezentată numeric la nici unul dintre scriitorii analizați. Se va mai afla în această situație doar următoarea categorie, metafora „extincției, a morții", în măsura în care ea poate fi privită ca punctul final al unei gradații de sens începută cu metaforele temporale.

5.7. Asocierea ***metaforelor „morţii"*** cu sfera de sens a timpului e uşor de urmărit în contexte care conţin o determinare temporală suplimentară: **ceasul umbrelor** mă-ncearcă (Bl, 193); Păzeşte **cripta** *morţii* cu candeli şi peceţi (A, 129); Mă uit cum cade *noaptea*, **aluzie la moarte** (V, II, 286); Aleele – **e toamnă** – duc toate *către moarte* (P, 75).

Altfel, însă, metafora „extincţiei" finale e doar implicit şi gradual legată de timp, dar această asociere nu lipseşte decât rareori: Îndură-te, coboară şi vino de mă vezi / Pân' nu s-aştern pe mine **solemnele zăpezi** (V, II, 274); **Sicriul** tău molatic arareori mă-ncape (V, II, 83); **giulgiu** *de linişte* (Bl, 29); Cum se poate / lumina lunii odată s-o vezi / şi-apoi s-o trădezi în **întuneric**? (Bl, 346); **Coboară-n lut** părinţii (...) / Ei vor să fie **rădăcinile** / prin cari ne prelungim pe subt pământ (Bl, 354).

Sub forma metaforei implicite, e dificil uneori de diferenţiat realizarea metaforică de simbol; rezultă acea controversată şi ambiguă categorie – metafora simbolică, apropiată ca funcţie şi formă de simbolurile circulante în limbajul poetic: Ca toţi bătrânii când se simt că-**ngheaţă** / **Intrând** încet cu mâinile **în ceaţă** (A, 40); Am citit în fundul cupei / **Naufragiul** ce m-aşteaptă (Min, 16); Şi să vedem în fundul **nopţii noastre** / Mişcându-se comorile albastre? (A, 38) – unde al doilea termen este un simbol propriu-zis.

Se disting aproape „tematic" acele metafore simbolice care – asemenea simbolului propriu-zis – sunt construite prin referire la o sferă livresc-mitologică a „morţii": Un pustnic ars de lună, încovoiat şi gol / Împotmolit în gânduri aşteaptă să sosească / **Ursuzul moş de umbră** cu luntrea de-un obol [„Charon"] (V, II, 65).

5.8. Ne-am fi aşteptat, de la o poezie a contrastelor şi a violenţelor lexicale – cum este poezia interbelică – şi la un reflex în construcţia metaforei, prin apariţia unui mare număr de figuri în ***sfera „dezagreabilului", a „derizoriului"***, figuri care să dubleze simbolurile analoge. Însă aceste metafore sunt puţine la număr şi extrem de unitare la nivelul vocabularului. Este probabil, deci, că – în ciuda declaraţiilor distructive de principiu – scriitorii menţin, chiar inconştient, metafora în zonele „licite" ale lexicului, păstrându-le pe cele joase pentru expresia situată în afara tropilor propriu-zişi. De altfel, chiar utilizarea pluralului e aproape abuzivă, căci doar Arghezi – şi uneori Minulescu – recurg la termenii marcaţi stilistic negativ în expresia metaforică. În sfera „dezagreabilului", metaforele *noroiului* şi *mocirlei* ocupă cea mai mare parte a acestui transfer, pentru metaforizate dintre cele mai variate (substantive concrete, abstracte, nume generice sau de sentimente): **Noroaie** *de sânge* pe piept şi picioare (A, 153); **mocirli** *de sudoare* (A, 140); Un om de sânge ia din pisc **noroi**/ Şi zămisleşte marea lui **fantomă** / *De reverie, umbră şi aromă* (A, 47); Din spor, pământul, să-l stropiţi / Cu **bale** călătoare (A, 51); Vine otravă cu sânge, pe moară. / Nu bea **mocirla** murdară (A, 301); Corabia din zare pluteşte lin, plecată pe sfert, / Plumbuită ca într-un **nămol** *de cositor fiert* (A, 200); Şi tot pe apa care poartă / **Noroiul** *omenirii-ntregi* (Min, 23).

Derizoriul, ironia şi grotescul acoperă – uneori prin contrast contextual – cealaltă valenţă a acestui tip de transpoziţie metaforică: Ca-n **negrul** *vostru stol* **de corbi**, / S-au coborât de unde nu ştiţi/ Şi-aceşti câţiva răzleţi vulturi (Min, 67); *Un bătrân şi o bătrână* – / Două **jucării stricate** (Min, 136); Sunt robul vostru, hotărât de sus, / Să fiu **caricatura lui Isus** (A, 366); Am în gâtlej **lacăte sparte**. / Un lanţ m-a-ncolăcit **cu zale moarte** (A, 300).

Restul sferelor semantice ale metaforei sunt şi mai puţin reprezentative, atât numeric, cât şi ca semnificaţie contextuală. În ansamblul descrierii ariilor predilecte ale metaforei, ele ar fi putut fi subcategorizate uneori doar ca realizări nuanţate ale unor tipuri deja amintite. Astfel, metaforele muzicale (**5.9.**) ar fi putut figura sub **5.1.**, cele superlative/ hiperbolice, sau cele menţinute în sfera abstractă **5.11.** sub **5.5.** ori **5.6.** ş.a. Le menţionăm doar, pentru ca descrierea să fie cât mai completă, iar imaginea asupra realizării ariilor semantice ilustrate să se întregească prin adaosul acestor situaţii particulare.

5.9. ***Metaforele „sonore"/ muzicale"*** sunt, în general, realizări convenţionale, puţin frecvente: Când *lunca e* **un cântec** şi *dealul* **un ecou** (P, 79); Când se opriră caii sforăitori în vânt/ Tot scuturându-şi **salba de sunet** rând pe rând (P, 102); Vuind de **prozodia** *eternelor genuni* (V, II, 84); să cred/ că *lumea e* **o cântare** (Bl, 119); **Vioara** *vântului* de vară (Ph, 245). Să se observe că de multe ori, substantivele aparţinând denotativ sferei semantice a sunetelor nu au în context sens propriu, ci figurat-abstract, apropiindu-se astfel figurativ de simboluri (v. P, 79; Bl, 119).

Cu valori apropiate de sinestezie, metaforele din această categorie se transformă paradoxal în metafore sonore non-muzicale: Broaştele (...)/ *Se clătesc* în beregată/ *Cu faianţă sfărâmată*/ Şi *înghit* la ceasu-ntâi/ *Cioburile ei scârţâi* (A, 147).

5.10. ***Metaforele „superlative"***, uneori ***„hiperbolice"***, marchează gradual un plus de determinare; ele ar putea, altfel, figura în sfere semantice deja menţionate. E interesant să notăm faptul că nu apar aproape niciodată la alt scriitor decât T. Arghezi şi Ion Barbu, unde servesc adesea pentru sublinierea contrastelor contextuale: Cu *ochii*, **râpi de umbră** deschişi din cer spre mine (A, 78); Câmpia scoate-n brazde **bijuterii** *de rouă* (A, 92); De unde-această piatră cu feţe de noroi / Şi scăpărând cu **focuri de-azur şi de rubine**? (A, 104); Dar bucurii tânjite şi suspine / Nu aburesc **oţelul** şi **sticlirea** ta (A, 126); Şi duc şovăind şi n-aleg, / Pe tălpile mele, **pământul întreg** (A, 353); **marea de funingini** [„spaţiul cosmic"] (IB, 120); Doar *gheaţa* îşi sculptează **diamantul** (IB, 121); **plumbul** meu *din suflet* (IB, 112); Târziu, când **mâini de lună** presară tibişir (IB, 143); **foc** *de patimi* (Ph, 179); **iad** *de gânduri* (Ph, 179).

5.11. ***Metaforele „abstracţiunilor"*** se realizează mai curând ca nişte (ample) contexte metaforice; uneori „abstractul" apare doar la metaforizat, vag concretizat/ materializat prin metaforă, şi atunci figura se apropie ca sens de simbol; alteori, însă, metaforizatul şi metafora se situează amândouă în sfere semantice abstracte, iar metaforele sunt greu decodabile, foarte dependente de sensul general al contextului larg – întregul poem. Toţi poeţii interbelici practică acest fel de transporturi parţiale. Rezultatul e o metaforă slabă, dar specifică pentru un anumit mod de expunere, (liric)-filozofică; vor excela în ea Ion Barbu, Al. Philippide şi V. Voiculescu, în timp ce T. Arghezi se va menţine mai departe de asemenea desfăşurări abstracte în text: *Sunt* **numai o verigă din marea îndoire** (IB, 93); Uitat să fie *visul* şi **zborul** lui *înalt*, / Uitată **plăsmuirea cu aripe de ceaţă** (IB, 100); Din **culmi** nebănuite şi limpezi *de simbol* (IB, 99); Că *eşti* **supremul bine, înaltul meu regat** (IB, 146); Te-aşteaptă **mohorârea pustiului** pietros (IB, 139); Aduc **Înaltei Cumpeni povara** mea bogată / **De-atâtea existenţe şi tot atâtea morţi**

(IB, 93); Atunci, intrând în **simpla, obşteasca armonie** (...) / În toamna lui, copacul se-nclină către glie (IB, 96); Smulgându-ne din **cercul puterilor latente** (IB, 100); Ne va zvârli, astral gunoi, / În **ultima, statornica uitare** (Ph, 332); vrăjita **zare a firii** mele (Ph, 182); Şi care caută să potrivească / Gândirea lui cea pământească / Pe **ritmul deşirat al veşniciei** (Ph, 205); *Gândirea morţii* suie diafană / Şi se **preface în eternitate** (V, II, 49); Văd **spaţiul durerii** întins spre veşnicie // Pe **zările-amăgirii** trec încă şi mă-mbie/ Aduceri vechi aminte (V, II, 50); **vicleşugul** *eternei întruniri* (V, II, 53); **Icoana lumii** zace-ntre *zădărnicii* (V, II, 82); Vei sparge-ntârziatul **decret de lut** *al firii* (V, II, 254); *Sonetul* meu e **cuget şi patimă-mpietrite** (V, II, 277); Când *Dragostea*-**i unica vecie** dată nouă (V, II, 281); *Eternitatea-i* încă **un vis dezaripat** (V, II, 287); Prin **lumea** *sufletului* meu vă faceţi loc (A, 92); În visul ce ne-nalţă, uniţi, deasupra noastră,/ De ce nu s-ar deschide doar **calea** *lui* **albastră**? (A, 114); *Eşti* **visul** meu, din toate, cel frumos/ Şi nu-ndrăznesc să te dobor din cer grămadă (A, 55).

5.12. ***Metaforele „definiţie" sau „parafrază"*** pot fi izolate în ansamblul descrierii de mai sus atât printr-o structură sintactică uniformă (A este B), cât şi – de multe ori – prin apropierea semantică dintre cei doi termeni, metafora cuprinzând un fel de explicare sau de analogizare a substantivului metaforizat. Distanţa semantică dintre cei doi poli se păstrează, totuşi, atât cât metafora să nu fie anulată. În aceeaşi formă sintactico-semantică se încadrează metaforele ironice ori paradoxale întâlnite mai ales în versurile lui I. Minulescu: Dar *murmurul*, **acord** eternizat (IB, 121); hai în zbor de **şoarec sur** [„liliac"] (IB, 77); Şi *lumea* e **o groapă** mare-acum / În care inima de doruri arsă / Se surpă prefăcută-n scrum (Ph, 184); Cu *duhurile rele* (...) / **Strigoi** ciudaţi, cu măşti surâzătoare (Ph, 186); Nu mai cunoşti această **licoare cristalină**? / E *dragostea*: strivită în teascul greu de chin, / Dintr-un sonet în altul am tras-o ca pe-un vin (V, II, 309); *Iubirea*-i **scurta noapte** în care cântă (V, II, 336); Şi *orice vers* ce-ţi dărui e-**un fir de nemurire** (V, II, 272); Te mistuie *iubirea*? Credeai că-i **o păpuşă** (V, II, 271); Şi *orice vers* ce-ţi scriu e înc-**o-mbrăţişare** (V, II, 262); *Eu* sunt **o-ncrucişare de harfe / Şi trompete, / De leneşe pavane/ Şi repezi farandole** (Min, 63); Eu *sunt* **o cadenţare de bine / Şi de rău, / De glasuri răzvrătite/ Şi resemnări târzii** (Min, 64); *Sunt* **vagabondul zilei**, de-a pururi solitar – / **Portret unic şi veşnic**, expus în infinit (Min, 70); Doar *farurile* – **lumânări marine** (Min, 138); *Eu*, **lopătar pe ultima-ţi galeră**, / *Tu*, **parodia marei Cleopatra**! (Min, 150).

6. Interferenţa figurilor, rezultat neprevăzut de retorică al analizei semantice, nu e cu adevărat prezentă decât în fazele moderne din evoluţia limbajelor poetice. Procedeul presupune o lipsă de autonomie a figurilor, o încastrare contextuală a unora într-altele, situaţie care duce la apariţia – în poezia modernă – a mai multor trăsături figurative specifice. Între acestea, amintim dificultatea segmentării tropilor în context, prezenţa lanţurilor figurative sau, mai apropiată de obiectul nostru de cercetare, marea frecvenţă a unor realizări intermediare, cum ar fi: epitetul, metafora ori comparaţia *personificatoare*; metafora şi epitetul *eufemistice*, metafora *simbolică*; metafora şi comparaţia *sinestezice*; în sfârşit, toate apropierile figurative de *oximoron*, figuri ale contrastului care se pot formula şi ca epitete şi ca metafore sau – mai rar – comparaţii *contrastive*.

6.1. Cea mai interesantă formă de interferență pentru specificul poeziei moderne româneşti este, fără îndoială, ***metafora contrastivă***. Vom înțelege prin această „interferență" orice transpunere/ asociere metaforică între zone semantice nu doar opuse ca sens, dar şi incompatibile, nenormal ori absurd inasociabile; într-un anume sens, chiar metafora sinestezică ar putea fi interpretată ca formă a asocierii contrastive, dar menținem pentru aceasta anumite limite, în măsura în care domeniul intersectat aparține cu suficientă claritate altei figuri.

Contrastele – astfel concepute – se obțin din asocierea unor domenii semantice diverse, iar diversitatea poate fi de natură multiplă. O observație de principiu ni se pare necesară. Prin esența transpunerii pe care o operează, orice metaforă poate fi considerată, într-un anume fel, contrastivă, în măsura în care figura nu există decât proporțional cu distanța semantică dintre termenii săi. Toate categoriile metaforice identificate mai sus în funcţie de ariile semantice predilecte puneau în contact domenii variate de sens. Ne referim în continuare doar la contrastele marcate semantic, care merg de la opoziția propriu-zisă de sens la inadecvării cronologice lexical, de registru stilistic sau asocieri între elemente incoordonabile/incompatibile în sintagmă. Se disting, astfel, câteva posibilități de realizare a metaforei contrastive, prin apropierea unor domenii/trăsături semantice diverse (din nou, ca şi în clasificarea precedentă, semele nu se situează la acelaşi nivel de generalitate, unele putând fi de fapt subordonate altora, într-o virtuală ierarhizare).

(a) [Concret] – [Abstract]: **Nămolurile** *tainelor* toate/ Zac în mine răsturnate (A, 185); Să ne privim *trecutul* în față, liniştit, / Când **urma lui de umbră începe să ne doară** (A, 52); **Argintul** *visurilor* toate, / şi **marmura** curat-a *minții* (G, 72); Când *vremea* mi-aşterne *pe suflet*/ **Cenuşa** *ei* **aspră şi moartă** (G, 70); **lănci** *de gând* (V, II, 282); **Cenuşa** *visărilor* noastre; **Țărâna** *visării* ce-a fost (A, 32-33); Mă prinde *amintirea* în **vânătul** *ei* de **fum** (P, 78); **pulberea** *atâtor clipe moarte* (Ph, 187); **falduri** *de melancolie* (Ph, 188); Tot **plumbul** meu *din suflet*... / Cu voi să se topească în *gânduri* **de ninsoare** (IB, 23); visător / care-a simțit **îmbrățişarea** *veşniciei* / şi **straniul fior** *al înțelesului* (Bl, 29).

(b) [Material] – [Imaterial]: Înainte **de-a-şi fi prins/ Firele de streaşini** *luna* (A, 332); În **mucegaiul** *poruncilor* scrise (A, 199); O **pulbere** *de lună* **albeşte** pe livezi (P, 80); *Umbra* – mâner masiv şi dâre – / **Căzu peste jeratic cu grelele satâre** (IB, 137); **Spada** – i **s-a tocit** *de-o stea* (Bl, 188); *Prin vegherile* noastre – **site de in** – / *vremea* **se cerne** (Bl, 177); *Vorba*-n inimă-**ai înfipt-o** (IB, 48); Când trec **punțile** *de somn* (Bl, 343); Din **păduri** *de somn* / şi alte negre locuri (Bl, 128); **Înmormântat** *în* astă *stea* / în nopți voi lumina cu ea (Bl, 357); şi plâng în târziile rămăşițe / *ale stelei pe care* **umblăm** (Bl, 139); **Copila** e *visul* de-atunci (A, 353).

(c) [Animat – [Inanimat]: *Lumina* **ochiul** *şi-l aşază* (A, 39); Şi când le dărâmi, trimiți *clipa* / **Să-*şi* bată aripa** (A, 99); *Timpul otrăvit, răzimat de morminte*, / **Nu-şi mai aducea aminte** (A, 199); Stau *sufletele* strânse, bătrâne **palimpseste** (V, II, 77); *Lumina* de azi, **gheboasă** *de trecut*, / *Clipa* de-acum, **bolnavă** *de-amintire* (Ph, 167); **Gândacul** *serii* urcă ghiocul de porfir (IB, 69).

(d) [Abstract] – [Senzorial]: Stea, nu poți tu intra-n veriga lui / Şi **lacătul** *tăcerii* să-l descui? (A, 39); Pura **mireasmă** *a aşteptării* (V, II, 78); Şi **cântă** *moartea-n*

trâmbițele mele (A, 67); Și *liniștea-i ecoul* **buchetelor** pribege (A, 26); **parfum** *de vis* (A, 75); *Și odaia cu mucegai / A mirosit toată* noaptea **a rai** (A, 156).

(e) [Material] – [Senzorial]: Păianjenul de catifea i **se-agață** / *de o lumină* leneșă, de apă (A, 317); iar **carii-i măcinau** *tăcerea* (Bl, 51); *ecoul* **uraganelor stelare** (Ph, 209); Și-al dracului – *a miere și a tiparoase* / **Hoitul** tău *miroase* (A, 151).

(f) [Pozitiv] – [Negativ] (contrastul reiese din sensul termenilor asociați): *Tăcerea* **vocile** *și le-a pierdut*, / *Care*-**o făceau** *pe vremuri* **să răsune** (A, 56); Brațul e gângav și *vlaga* **e moale** (A, 301); Iar *slava* lor **țărână** a căzut (A, 61); **Veninul strâns l-am preschimbat în miere**; *Făcui din zdrențe* **muguri și coroane** (A, 19); **Mă arde înghețul**: un sloi de argint / Și deștele-n ceață / Se fac peste unghii **cărbune de gheață** (A, 352); din patria mumelor / din **cimitire de raiuri** (Bl, 179); Chiar **stelele sfințite și pure** la-nceput / **Au putrezit** (A, 91); Stau în țărmu-albastru-al *râului de soare*, / Din **mocirla** cărui **aur** am băut (A, 43).

(g) [Agreabil] – [Dezagreabil]: **stârvuri** *de glorii* întregi (A, 105); Veniră **viermii** limpezi *ai gândului* la ros (V, II, 71); audu-se **viermii,** (...) / cu carnea noastră *să se cuminece* (Bl, 182); s-auzi în ce tăcere/ cu zumzete de roi, / **frumsețea și cu moartea** / lucrează peste noi (Bl, 342).

(h) Raportul implicat e *ilogic sau paradoxal*: Am fost **un pai** și *am răzbit* **în munte** (A, 128); Mi-s / **Șubrede bârnele, ca foile florii** (A, 35); rodii de aur / care **se coc**, senine, **în ger** (Bl, 184); De **funinginile lunii** / Nu mai poate să se spele / Cel ce s-a mânjit cu ele (A, 341).

(i) *Incompatibilitate semantică* – termenii sunt inasociabili în afara contextului: *Îți ungi rănile cu argint* (A, 57); *Așează-ți în cruce / gândul și mânile* (Bl, 132); *Mă scald* **în gheață** (A, 31); *Musca mută* **a timpului** rupt (A, 99); Din învierea sufletului, de izvor / Beau **caprele**-*amintirilor* (A, 28); Scoate în lumină **caii verzi** *ai verii* (V, II, 81); Săgețile poruncii zvâcneau **în puf** *de rugă* (IB, 144); **culoarea** *minții* (IB, 89); Acultă-n *noaptea* **de safir și lut** (A, 61).

La aceste transpuneri contrastive s-ar mai putea adăuga două, de care nu diferă esențial: [Personal] – [Non-Personal] și [Senzorial$_1$] – [Senzorial$_2$]; cum asocierile presupuse pot fi asimilate cu realizarea semantică a altor două figuri (personificarea și sinestezia), preferăm să tratăm separat metaforele personificatoare și sinestezică.

Într-o măsură mult mai largă decât ar putea-o dovedi aceste exemple – prin forța împrejurărilor limitate numeric și contextual – metafora contrastivă domină poezia interbelică. În forme facile, determinate de caracterul întrucâtva previzibil al asocierilor, o întâlnim în versurile lui O. Goga sau I. Minulescu; apare neașteptat de mult în toate volumele de poezii ale lui V. Voiculescu; se îndreaptă în direcții aproximativ determinabile – asociind [Abstractul] cu [Concretul] și [Materialul] cu [Imaterialul] – la L. Blaga; dar inovatorul de necontestat în apropierea celor mai variat opuse zone semantice rămâne T. Arghezi. Seria de exemple pe care am înregistrat-o mai sus riscă să oculteze caracterul cu totul ieșit din comun al asocierii contrastive la Arghezi, atât numeric – în ansamblul transpozițiilor sale metaforice – cât și ca varietate a apropierilor semantice insolite. Arghezi domină de departe construcția prin opoziție a metaforei și această caracteristică nu reprezintă decât continuarea, în plan figurativ, a unei trăsături stilistice de mult observate în legătură cu poezia sa, care acceptă și alătură în textul poetic

cele mai diverse zone ale vocabularului şi cele mai variate registre funcţionale. Pentru Arghezi, contrastul cel mai puternic în semantica metaforei rămâne transpunerea dintre [Concret] şi [Abstract] – indiferent cum dirijată, dar cu relaţia sintactică ori de sens foarte bine marcată (prin coordonare sau prin raportul determinat-determinare): Cu *aripa-n ţărână* **şi în vis**, / Strânge la piept comoara ta deplină (A, 39); **Aplec** *eternitatea* **spre tine** şi rămân / Cu ochii-nchişi în zâmbet, copil abia-nflorit (A, 96); Te-am ridicat pe-o coastă cu izvoare / Şi-*mprejmuindu-ţi liniştea* **cu aştri**, / Te las albind prin pomi din depărtare (A, 41); Cela ce ridici **beteala iederilor** *peste vis* (A, 133).

Pe de altă parte, Arghezi extinde asocierile contrastive în contexte largi, astfel încât nu numai epitetul metaforic sau metafora centrală sunt pertinente, ci rezultă o opoziţie generalizată, care dilată sensul metaforei trecându-l asupra contextului: *Timpul* cel adevărat / *Vine-n aripi împrejur* / Şi pe capul meu plecat / *Varsă poale de azur* (A, 59); *În slava mea de miligram / De praf*, suflat în univers (A, 113*); În glasul lui de mut / Bombăne Cuvântul dintru început / Ce se purta chiorâş pe ape* (A, 162); Întârzia din ceruri *o şuviţă, / Oprită-n marea moartă a nopţilor din sat* (A, 123). Nici un scriitor din epoca interbelică n-a făcut în aceeaşi măsură cu Arghezi abstracţie de sensul prim şi nefigurat al termenilor care compun metafora. Rezultă, din această deliberată neglijare a convenţiei semantice, contexte oximoronice uneori greu decodabile, apropiate de metaforele simbolice ca funcţie, inconfundabile şi nerepetate în limbajul poetic românesc; să amintim şi faptul că asemenea exemple apar prea puţin înainte de volumul *Poeme* (dintre 1939 şi 1947): Am pierdut mai toată vara / Umblând noaptea-aşa în dodii, / *Cu o scară printre zodii, / Şi mi-am cheltuit o viaţă / După zările din ceaţă* (A, 340); Vin, iată-le, tot de la sine, / *Frânturile* toate spre mine, / *Fărâme* ştirbite şi-ntregi / De lucruri pe care de-abia le-nţelegi, / *Aşa sunt* cum le-am uitat / De când s-au culcat; / *Un fost cimitir de păpuşi* (A, 351); *Copila* pe care-am iubit-o/ Pe timpuri, din veacul trecut (...) / *Încinsă cu soare / Şi fulgere scăpărătoare.* / Iar seara vedeam că-*şi agaţă / Şi secera-n cer de o ceaţă.* / *Copila e visul de-atunci* (A, 352–353).

6.2. ***Metafora personificatoare*** poate fi considerată drept un caz special de contrast semantic, violare a restricţiei curente care prevede selecţia limitată în cadrul sferei [Personal] sau, cel puţin, [Animat]; se deosebeşte de personificarea propriu-zisă prin apariţia sensului metaforic la unul dintre termenii combinaţiei, dar concluzia sau interpretarea subiectivă rămân întotdeauna posibile, cu atât mai mult cu cât – în contextul mai larg – metaforele personificatoare apar aproape întotdeauna drept corolar al unei personificări centrale, eventual manifestată ca epitet personificator. Probabil că de aceea, acestei figuri clasicizante, care a avut în romantism o destul de largă răspândire – căci a reprezentat mijlocul de „animare" / „personificare" a mediului natural în concordanţă/ discordanţă cu sentimentele umane – nu i se pot descoperi sensuri sau funcţii noi nici în poezia interbelică. Se va adăuga – mai bine reprezentată numeric – o varietate a metaforei personificatoare care nu lipsise nici din inventarul retoric al lui Eminescu, de exemplu: personificarea abstracţiunilor, devenite simboluri alături de cele naturale.

Predomină şi în această perioadă personificarea prin metaforă a elementelor universului natural. Excelează aici O. Goga, I. Pillat şi L. Blaga; pentru primii doi acesta este chiar singurul mod de a realiza figura, iar Pillat – în mod special – o utilizează foarte mult, într-o întârziată manieră de „descriere animată a peisajului": Stăpâne *codru*, crai

bătrân (G, 23); *Pleoapa soarele-şi închide* (G, 16); Iar dacă printre paltini *luna* / *Îşi frânge* razele curate, / *Vărsând sfiala ei gălbuie* (G, 35); Se duce iar vântul, *pribeagul drumeţ, / Sfios fâlfâind din aripă* / (...) *El, crainicul bolţii albastre* (G, 37–39); *Stejarii, legionarii* cu coiful de rugină / *Cum fagii, geţii aprigi* cu păr însângerat (P, 92); *Toamnă, aur roşu şi de soare întrupat* (P, 85); Şi când *lumina calcă prin aurite ganguri* (P, 80); *Pribeagă* lângă Argeş, *vădană* printre duzi, / *Biserică* pustie şi fără brazi la poartă (P, 76); *Zăvoi cu păr de sălcii şi ochi de apă vie* (P, 74); [Casa] Prin *ochelari de geamuri* privea *cu ochi de lampă* / Ca o bunică bună la nepoţelul mic (P, 77).

Şi pentru L. Blaga metafora personificatoare e o formă de a anima mediul natural şi componentele sale, formă care vine în continuarea simbolurilor naturale, de multe ori personificatoare, din poezia sa[25]. Aştept *să îmi apună ziua / şi zarea mea pleoapa să-şi închidă* (Bl, 15); *Un vânt* de seară aprins *sărută cerul* la apus / şi-i scoate *ruji de sânge pe obraji* (Bl, 8); *zorile* se ridicau peste Olimp / şi-*şi ascundeau în poală stelele* (Bl, 29); *Toamna sângerează* / peste un mers bătrân (Bl, 130); E *Vântul*, / nevăzutul *voievod* / fără trup, fără mâini, / al acestor săptămâni (Bl, 186); aud *din pieptul unui turn*/ cum bate *ca o inimă un clopot* (Bl, 7).

Dar L. Blaga uzează şi de cealaltă funcţie a acestei metafore, personificarea abstracţiunilor, de obicei temporale (*timpul* global, *trecutul, anii, orele*), dar şi *gândul, soarta* etc.: Iar *timpul îşi întinde leneş clipele* / Şi *aţipeşte* între flori de mac. / *La ureche*-i ţârâie un greier (Bl, 50); că nu-ndrăznesc o, nici *la pieptul gândurilor mele* să vă strâng (Bl, 62); *Trecutul* pe poartă / *copoii şi-i scapă* (Bl, 137); *Anii* se vor lungi / încet, încet, *cu tot mai mari paşi* (Bl, 178); *Orele* – horele *tac* (Bl, 338).

Alături de L. Blaga, numai V. Voiculescu poate fi menţionat pentru tendinţa sa absolută şi exclusivă către personificarea abstracţiunilor prin metaforă. Ne-am fi aşteptat la o asemenea exclusivitate de la scriitori cu un limbaj mai abstract, ca Ion Barbu, de exemplu; dar Ion Barbu are alt specific în construcţia metaforei personificatoare, în timp ce V. Voiculescu aproape nu cunoaşte altă transpoziţia semantică decât animarea / personificarea metaforică a abstractelor: Crezusem că viaţa şi-a pus prisosu-n tine / Sălăşluiam *mezina eternităţii*-n noi (V, II, 50); Pe dâmburi jefuite azi *doamnă-i poezia* (V, II; 52); Sub *ochii vremii răi şi pânditori* (V, II, 55); *Durerea, depărtarea şi uitarea, / Surorile mezine ale morţii* (V, II, 58); Jos *fiara sufletului* te-a simţit (V, II, 85); Şi-ţi cere milă *Timpul, hainul cerşetor* (V, II, 318); *Cu nobila Virtute nu ne culcăm*... fugim: / Cum poţi *să strângi în braţe un stâlp de diamante*? (V, II, 336).

Neaşteptat, Ion Barbu personifică în metaforă obiecte şi – mai rar – elemente naturale; sunt posibilităţi de descriere individualizantă extrem de sugestive, căci amestecă din nou regnurile, ca în construcţii metaforice deja amintite: *ochi gălbui*/ Printre uluci, în umbră, *rotiră icusarii* (IB, 144); *Un candel* cât o nucă, *prin perne de halvale, / Dormea*-n trandafiriul lui şters şi aburit (IB, 144); Din trei atlazuri e *culcuşul / În care doarme nins albuşul* (IB, 51); din *gingia prăselelor cumplite*, / Albiră dinţii-n pulpă intraţi ca un inel (IB, 72); *Isarlîk încinsă, Isarlîk mireasă* (IB, 88); La *Crypto, mirele poienii* (IB, 46); *Cu măsălariţa mireasă / Să-i ţie de împărăteasă* (IB, 50); Prin Târziu şi Înalt, / *În plictisul şi căscatul lung al râpelor de smalt* (IB, 77).

În personificarea obiectelor, lui Ion Barbu i se alătură Al. Philippide, care extinde transpoziţia metaforică „animată” şi asupra senzaţiilor: *zidul, crunt tovarăş* fără glas (Ph, 194); *Decolorată* ca o zugrăveală / Pe un perete prins de umezeală, / *Priveliştea se*

ofilea-n azur (Ph, 287); *Cu ochi adânci, ferestre* pustii te urmăresc, / *Mirate*, spălăcite şi *severe* (Ph, 196); Dar *o tăcere* aprigă şi rea / *Cu-aripile-i lugubre-acoperea*/ Acest şuvoi de zidărie (Ph, 271).

Pe T. Arghezi, transpunerea oferită de metafora personificatoare nu-l tentează, iar această reticenţă rezultă, în parte, din refuzul concretizării pe care figura o presupune; menţinută în sfera semantică a [Abstractului], doar câte un vag element concret sugerează – în metafora argheziană – personificarea sau animarea; Şi *sufletul geme*, **muşcat** *de trecut* (A, 32); **Orbit-a** *viața* şi, cu ea, / *Şi cântecul şi luna* (A, 54); Şi cum *sufletul se-aude,*/ *Scuturând* **aripe ude** (A, 65); *Singurătatea*-**n zale** mi-a străjuit cavoul (A, 288); *De un trecut* ce mi-e necunoscut, / Dar **ale** *cărui* sfinte **oseminte**... (A, 56). Pe de altă parte, T. Arghezi operează transpunerea inversă, a de-personalizării sau dez-animării metaforice, manieră proprie de a se opune convenţionalului figurii: Cu o floare-n dinţi / *Rada-i* **un măceş** cu ghimpi fierbinţi (A, 162); **Statuia** *ei* [a Radei], **de chihlimbar** (A, 163); *Un sobor de vlădici*, la matca-ncleită, / S-a făcut **buturugi de răchită** (A, 300). E atât de mare spiritul de contradicţie şi non-conformismul lui Arghezi, încât în ultimul exemplu, care nu figurează altceva decât o descriere de peisaj, perspectiva întreagă e schimbată, înregistrându-se *întâi* metafora (paradoxal – cauză) – *Un sobor de vlădici* – şi abia *apoi* metaforizatul (efect) – *buturugi de răchită.*

Doar rar apare la Arghezi personificarea metaforică a componentelor cadrului natural, iar atunci exemplele pot fi de multe ori apropiate de simbolul personificator: *O să te-mbrac în zale de mătasă* / Şi *o să-ţi pui brăţări* în ghiare, / *Inele cu mărgăritare* / Şi *pene mari de aur* între pene. / Să te înalţi între stihii viclene,/ Să tragi din nou *hotar punctat cu stele*, / **Pajura mea**, împărăţiei mele (A, 280); Dar *vremea*, nentreruptă de morţi şi crăci uscate, / **Prin mâinile tăcerii**, de ceară, *se strecoară* / Ca un fuior de pulberi şi brume deslânate (A, 288).

6.3. ***Sinestezia*** se manifestase rar ca metaforă înainte de secolul XX[26]; cele mai frecvente asocieri sinestezice iau încă şi acum forma epitetului senzorial – metaforă adjectivală – pe lângă un determinat aparţinând altui domeniu senzorial (*miresmele fierbinţi* ucid – Bl, 347); există, de asemenea, comparaţii sinestezice, în care cei doi termeni ai figurii în forma sa canonică se extrag din sfera unor determinări senzoriale diferite (*Colori* sfâşietoare *ca note muzicale* – P, 92; Şi *parcă-mi picură un cântec* – G, 86). Metafora sinestezică are, însă, o structură mai complicată, realizată mult ca metaforă verbală sau ca echivalare a două expresii senzoriale în raportul obiect – nume predicativ. Şi acestea, sunt, totuşi, formele sale cele mai simple, pentru că adesea în poezia interbelică metafora sinestezică asociază un număr sporit de termeni, ceea ce-i măreşte complexitatea sintactică şi semantică.

În continuarea realizărilor metaforic-sinestezice ale secolului trecut, sinesteziile care antrenează doar două domenii senzoriale rămân cele mai numeroase la poeţi ca I. Pillat, V. Voiculescu, I. Minulescu, L. Blaga şi chiar în primul volum al lui T. Arghezi, *Cuvinte potrivite*. Iar în ceea ce priveşte domeniile propriu-zise ale asocierii sinestezice, *vizualul* şi *auditivul* continuă să reprezinte destinatarii de predilecţie – aceasta rămânând trăsătura specifică a românei în comparaţie cu alte limbi –, în timp ce domeniul *tactil/caloric* constituie sursa foarte frecventă a transpunerii. Rezultatul este o imaginaţie

care „materializează" (apropiindu-le de concret şi dându-le substanţă) lumina sau sunetul, asocierea sinestezică grupând sub aceeaşi caracteristică scriitori destul de diferiţi între ei: Avea *în glas căldura soarelui* de vară (Min, 143); *În praful lunei reci* (P, 99); Pe drumul mare, *luna* vă născocea băltoace/ Şi *vă stropea trăsura cu picuri argintii* (P, 99); *Tăcerea* mă cuprinse, *o pipăiam* aproape (P, 100); *Şerpi de răcoare verde-n* pâraie (V, II, 80); Şi *pâlpâie-n albastru un cântec* suitor (V, II, 74); Prin sat trec *sănii grele de tăceri* (Bl, 63); *Boarea atlantică pipăie morile* (Bl, 199); Cântecul tău a umplut clădirea toată (...)/ *Ca o lavandă sonoră* (A, 34); Cristal rotund, pe-*o umbră de velur* (A, 49).

Pentru L. Blaga, specifice sunt sintesteziile care concretizează lumina (mai rar şi sunetul), perceptând-o parcă într-o schimbare de perspectivă între material-vizual şi material-tactil: [Cocori] Vâslesc prin înalturi, *traşi parcă-n ţeapă/ pe-o rază lunară* (...) / *Fulger monosilabic* i-arată în noapte (Bl, 195); *roşii stropi de mac* (Bl, 55); Atâta *linişte-i* în jur de-mi pare că *aud/ cum se izbesc de geamuri razele de lună* (Bl, 12); de ce mă-nvinge, / *cu aripi moi atâta pace* (Bl, 7); *alunecă zvonul* pe limbile pomului (Bl, 188); îţi *voi cânta* (...) / *pe coarde dulci de linişte, / pe harfă de-ntuneric* (Bl, 12); Pe-o nicovală *pitpalacul / îşi bate cântecul fierbinte* (Bl, 247). Unele dintre transpunerile sinestezice de mai sus implică şi asocierea unui al treilea termen, dar el ţine adesea de acelaşi domeniu tactil/caloric sau auditiv ca şi sinestezia de bază (*îşi bate cântecul* **fierbinte**; *coarde* **dulci** *de linişte*).

Două caracteristici pot fi formulate pentru sinestezie în limbajul poeziei interbelice. Prima ţine de ***ineditul combinaţiilor***: la nici un scriitor nu se reiau (exact) aceleaşi sintagme-sinestezii, chiar dacă domeniile asociate se repetă prin determinări diferite lexical, astfel încât fiecare metaforă sinestezică rămâne unică în forma sa proprie; puţine excepţii se pot formula: T. Arghezi repetă o singură sinestezie, la L. Blaga apare mult solicitat domeniul vizual, dar nu se copiază sintagma, în timp ce I. Pillat utilizează asocieri mai apropiate de limbajul uzual; dar regula ineditului combinaţiei sinestezice se păstrează, în linii generale, la toţi scriitorii care o folosesc.

A doua caracteristică are în vedere ***varietatea şi numărul domeniilor*** senzoriale antrenate în fiecare sinestezie: poezia interbelică – iar în cadrul perioadei, mai ales T. Arghezi şi V. Voiculescu ilustrează specificul transpunerii senzoriale – marchează o clară tendinţă către sinestezia multiplă; trei, patru sau chiar cinci sinestezii pot apărea într-o unică formulare, deci într-un context extrem de redus ca dimensiune. Sinestezia cu trei termeni fusese ilustrată în secolul precedent de M. Eminescu, iar poeţii simbolişti – Macedonski în special – o utilizaseră şi ei. Dar niciodată n-a cunoscut metafora sinestezică o mai mare varietate lexicală decât în această perioadă de renunţare programatică la convenţionalul figurilor. Transpunerea triplă poate dubla unul dintre cele două domenii obligatoriu antrenate: în exemplul următor din L. Blaga, sinestezia se realizează între trei termeni, dintre care doi aparţin domeniului vizual sub două aspecte distincte ale acestuia (formă/ culoare): *Liniştea se rotunjeşte* **albastră** (Bl, 138). Cel mai adesea, însă, domeniile transpunerii sunt diferite între ele şi depăşesc „materializările" mai mult sau mai puţin curente: sunt prezente, alături de celelalte, domeniul olfactiv şi cel gustativ – mai rar utilizate, dar mai personal combinate în poezia modernă –, căci în limbajul poetic interbelic stereotipiile după modelul *dulce-amar* pe lângă determinate senzoriale nu mai circulă: *mişcarea ta mi-adie murmur de izvoare* (Bl, 69); Pe străvechea stradă ca-ntr-o matcă / *grele curg miresmele de tei* (Bl, 344); Şi

pere de-aur roşu cu flăcări de parfum (P, 78); Dar sfintele *silabe cu rimă şi cezură, /* Ce-mi sunt acuma: *cântec, icoană şi parfum* (P, 87).

Probabil în continuarea unei trăsături a simbolismului european, Al. Philippide nu se limitează la uzul figurativ al transpoziţiilor sinestezice, ci creează chiar contexte „explicative" ale percepţiei realităţilor prin prisma confuziilor şi corespondenţelor senzoriale; sinesteziile sale – epitete, comparaţii sau metafore – sunt rareori simple, căci introduc nu doar numeroase, ci şi mai puţin solicitate determinări senzoriale (gustative sau olfactive, de exemplu): Şi-acum, *molatic în auz, / Şoptea* prin crengi *zefirul* **dulce** (Ph, 256); *Pe-o rază rece de lumină* (Ph, 210); Mă-năbuşeam *de zgomot ca de-un nor / Şi sunetele-mi* **crănţăneau** în gură, / *Îmi fulgerau* mereu *în ochi* **sonor** / Şi **mă-nţepau** în faţă **ca o zgură** (Ph, 279); Un lin *urcuş de neagră catifea* (...) / *În faldurile unor înalte draperii,* / Nemăsurat de *nalte şi uşoare,* / **Prelung şi muzical** *fâlfâitoare, / Aeriene* fermecătorii/ *Ţesute* parcă numai **din sunet şi culoare.** // **De suflul lor melodios** sorbită (...) / acestei ireale / **sonore** *aurore boreale.* // Să dibui puntea dintre privire şi auz (Ph, 309–310) – titlul poemului, *Apropieri*, sugerează „corespondenţele" beaudelairiene.

Pentru V. Voiculescu este specifică o sinestezie mai rară, construită coerent, întrucâtva asemănător lanţului metaforic; toţi termenii de pornire ai transpunerii senzoriale se încadrează aceluiaşi domeniu, iar determinările către care este dirijată sinestezia au şi ele coerenţa semantică (vizual → auditiv, olfactiv → vizual etc.): După cules cresc *imnuri* **de purpură**-n podgorii, / *Poeme* mari **de galben** acopăr sărăcia (...) / Se-mbină pretutindeni *versete* **de lumină** (...) / Şi-alăturarea în crângul cu *strofe* **de rugină** / Îşi urcă **violetul culoarea**-i sufletească. / *Cu psalmi* **de nori în flăcări** urcând spre slăvi, încheie / **Amurgul** singuratic *cântarea* (V, II, 52); *Arome* **lungi, pestriţe** se ţes *moi ca o lână,* / **Velinţe** *de parfumuri* pe limpedea ţărână / Şi-un **curcubeu** *de izuri* zbucneşte împrejur (V, II, 74); Eu nu dau niciodată *cu suliman* iubirii / Şi, dintre *dresuri*, **versul e** singurul ei *fard, / Dulci unduiri* în trupul *prea aspru* **al vorbirii** (V, II, 335).

Specifică pentru T. Arghezi este apariţia unor contexte sinestezice, cu trei sau patru determinări de ordin senzorial interferate, uneori greu decompozabile în sinestezii izolate: Când pasul meu purcede prin grădină / Furiş, ascult în **noaptea** *sunătoare, / Murmure cu silabe* **de lumină** / *Şi vorbele* **de ceaţă şi răcoare** (A, 102); **Rece, fragilă,** nouă, virginală, / *Lumina* duce omenirea-n poală / Şi *pipăitu-i neted, de atlaz, / Pune găteli la suflet şi grumaz* (A, 28). Concretul şi abstractul, pe de o parte (*lumina – omenirea,* găteli *la suflet şi grumaz*), pe de altă parte mărcile pozitiv şi negativ alternate chiar în spaţiul aceleiaşi corespondenţe (auditiv-vizual: *noaptea* sunătoare – silabe *de lumină*), vin să întărească efectul asocierii contrastive (ori măcar incompatibile) pentru limbajul curent pe care o constituie oricum sinestezia. După *Cuvinte potrivite*, volum în care Arghezi se dovedise mai conservator în construcţia metaforei sinestezice, limitând-o adesea la doi termeni şi dându-i forma epitetului metaforic, în ultima parte a creaţiei scriitorului – începând cu acelaşi volum de *Poeme* din 1947 care reprezintă din mai multe puncte de vedere un moment de cotitură în inovaţia argheziană – sinestezia se rarefiază numeric şi se complică în ceea ce priveşte structura sintactică şi amploarea transpoziţiei: Descinde-n mine cum descind / Tenebrele-ntr-un schit, / În care *sunete se-ntind / Dintr-o cupolă spre zenit,* / **Stropită**-*n creştet* **cu argint** (A, 113); E *o tăcere* **moale**, de rugă de

sfeştanii, / Şi *liniştea* **lânoasă** *se leagănă*-n cântar / *Mişcată* din părete *de ceas* cu minutar (A, 286); Şi i-a cules *auzul* **catifelat** *ecoul* / **Cu şase foi** al frunzei căzute din castan (A, 288); *Cadavru-i* **de smirnă, de cântec, de vaiet** şi doruri eterne (A, 700); Aş fi voit să culeg drojdii de rouă, / Într-o cărticică nouă, / **Parfumul** *umbrei şi cenuşa* **lui** (A, 174).

Cele două trăsături amintite în legătură cu sinestezia lui Arghezi rezumă evoluția figurii în ansamblul poeziei interbelice: complicarea se manifestă – pe de o parte – în structura sintactică, prin lărgirea contextului, dar şi prin tipul figurativ căruia i se asociază sinestezia (comparație şi metaforă în loc de simplu epitet); pe de altă parte – metafora sinestezică dovedeşte o anumită preferință pentru asocierea termenilor provenind din mai mult decât două domenii senzoriale diferite, realizându-se sub forma unei figuri multiple, cu trei sau patru corespondențe în unitatea aceluiaşi context, câteodată în jurul aceluiaşi nucleu lexico-sintactic.

6.4. Forme izolate, ***metaforele negative***, cele ***interogative*** şi cele ***eufemistice*** sunt puțin utilizate în limbajele poetice. Deşi le grupăm la un loc din cauza slabei lor frecvențe, trebuie observat că doar metaforele interogative şi cele eufemeistice se apropie între ele ca sens şi funcție, ambele construcții evitând asocierea categorică prin metaforă; rolul lor se rezumă, astfel, la o determinare vag şi general-eufemistică. Eufemismul acoperă aproape întotdeauna metaforele „morții", mai puțin şi pe cele ale scurgerii „timpului"; toți scriitorii evită uneori sfera prea precisă a „degradării fizice", a „decadenței" şi a „morții", apelând fie la metaforele prin catacreză – existente şi în limbajul comun –, fie la transpuneri proprii – eufemistice sau doar interogative: fac schimb de taine cu **strămoşii**, / **norodul** *spălat de ape subt pietre* (Bl, 119); *cu fața-n sus, cu pleoapele-nchise* – **le părăseşti** (Bl, 346); **Coboară-n lut părinții**, rând pe rând, / în timp ce-n noi mai cresc grădinile (Bl, 354); Păduri s-au stins. Şi rând pe rând / **oamenii în umbră s-au retras** / *Veşminte de pământ luând* (Bl, 350); şi până la **amurgul** *suprem şi funerar* (Ph, 180); Şi-ajuns atunci în pragul **eternei dimineți** (Ph, 189); În **marea clipă** *fără viitor* (Ph, 189); Şi-am înțeles atunci (...) / Că ai pornit spre **țara** *cu-ntunecate văi*, / La **râul crunt** *pe care nu-l treci decât o dată* (Ph, 242).

Se observă rolul sporit al contextului, în cazul unor metafore al căror sens e clarificat doar prin determinările termenului metaforic. Formulările interogative au şi ele expresie eufemistică, dar metafora iese – paradoxal – întărită, astfel încât aparența interogației capătă de fapt sens accentuat afirmativ: *A fost* **un joc al morții** *drumul meu*? (Ph, 282); *Au fost acele visuri* închipuiri nătânge, / **Un paradis de vorbe, fantasme fără grai, / Un zbor de nori albaştri** plutind pe-un cer de sânge / Sau numai **nişte biete armuri de mucegai**? (Ph, 180); *Izbânzile cui* **n-au căzut**? / **Şi inima** *cui* **n-a tăcut**? (Bl, 181); *E mâna ta* în aer? **Sau prima rândunică**? / *E tremur* lung *de pleoapă*? **Ori gingaş flutur viu**? (V, II, 266).

Metaforele negative (sau infirmate), în schimb, dintre care unele sunt împrumutate probabil creației populare, au funcție opusă, superlativă în cazul dublei negații şi întotdeauna pol al unei opoziții: **Nu-i oaste mai vitează** *ca cea a-nchipuirii* (V, II, 265); *Ca-nalta-ți frumusețe* **să nu fie-o nălucă** (V, II, 254); *Un sân* **nu e Nirvana** *şi-un pântec* **nu-i abisul** (V, II, 83); [Ploaia] **Nu-i şuierul săbiilor** ce se ascut / Şi-**al spadei ciocnite de scut**. / **Nu e bătaia inimii. Nu-i / Turnul şi ornicul lui** / În care timpul colinse. // E parcă **sufletul tuturor oştilor învinse** (A, 177).

7. Concluzii

La sfârşitul acestei prezentări a specificului metaforei interbelice, concluziile cu valabilitate generală, care să permită stabilirea unor direcţii, ordonări sau ierarhizări pur literare, vor fi puţin numeroase. Anumite caracteristici dominante ale scriitorilor în uzul metaforei se pot distinge, iar ele vor izola prin inovaţie – ca şi în cazul simbolului – vârfurile generaţiei de masa contemporanilor. Limbajul poetic al unei epoci este, însă creat de ansamblul scriitorilor, astfel încât chiar media construcţiei metaforice – privită din punct de vedere sintactic sau semantic – prezintă interes pentru o încercare de cronologie situată în continuarea secolului al XIX-lea, aşa cum este cea de faţă.

Mai interesante ne apar, în această perspectivă finală, concluziile legate de *structura* figurii propriu-zise, care se modifică faţă de secolul precedent, câştigând atât în ceea ce priveşte complicarea gramaticală, cât şi în domeniul varietăţii semantice a ariilor ce o compun.

(a) Toate formulele de ***construcţie gramaticală*** a metaforei fiind cunoscute din perioada (pre)romantică a poeziei româneşti, limbajul figurativ dintre cele două războaie nu aduce în plus decât frecvenţa metaforei în lanţ, cu funcţii diferite de cele retoric-cumulative ale secolului precedent. Lanţul metaforic ia acum forma metaforei „filate", cu termenii (cel puţin în parte) coerenţi semantic, iar această trăsătură are o semnificaţie care depăşeşte simpla dilatare sintactică: ne aflăm într-un moment al evoluţiei limbajului poeziei când devin necesare extensiile figurilor asupra unui context mai larg decât sintagma. Este momentul în care lanţul metaforic (sau cel simbolic) domină „gramatica" întregului text, momentul în care apar în poezia românească poemele – metaforă/simbol, amplificări figurative supuse unei reguli suplimentare de coerenţă textuală, de data aceasta situată la nivel semantic: T. Arghezi este acela care posedă în mai mare măsură decât alţi reprezentanţi ai perioadei această tendinţă către expansiunea metaforei asupra întregului text, dar alături de el pot fi citaţi şi V. Voiculescu, Ion Barbu sau L. Blaga – mai ales cu unele dintre micile sale poeme postume.

(b) În general prin comparaţie cu realizările simbolului, ***analiza sferelor semantice*** predilecte ale metaforei oferă unele surprize.

Cele mai bine reprezentate metafore (dar observaţia se situează în afara unei statistici riguroase) sunt cele limitate la domeniul semantic [Concret], atât în ceea ce priveşte termenul metaforizat, cât şi termenul metaforic. Este neaşteptată şi zona mai restrânsă în care se închid – la toţi scriitorii – transpunerile cele mai frecvente; într-o particulară perspectivă asupra poeziei, inedită în istoria limbajului poetic românesc, se transformă în metaforă termeni aparţinând de universul obiectelor casnice, al vieţii curente, dar uneori cu implicaţii rurale sau autohtone. Iar aceste metafore unifică prin asociere arii semantice extrem de variate (la termenul metaforizat); ele înseşi pot fi *concrete* (elemente natural-descriptive, animale, vegetale, obiecte curente, instrumente legate direct de activitatea zilnică sau de aspectele concrete ale existenţei), dar şi *abstracte* (termeni din sfera determinărilor temporale, din domeniile semantice ale gândirii, visului, existenţei ori sentimentelor).

Şi restul transpunerilor metaforice prezintă interes, căci pe un virtual al doilea loc se situează asocierile dintre două zone în alt fel incompatibile decât metaforele concrete de mai sus, asocieri între „cosmic" şi „uman" / „animat", în amândouă sensurile posibile

– la termenul metaforizat şi la cel metaforic. Din nou paradoxal, semnificativă pentru uzul acestor metafore este imposibilitatea izolării lor în opera unui singur scriitor. Nu există excepție posibilă nici în determinarea frecvenței metaforelor concrete, nici în a metaforelor cosmice, de unde se poate deduce faptul că anumite subtile stereotipii continuă şi în limbajul poeziei interbelice – aparent atât de diversificat –, dar că ele nu ating stratul de suprafață al constituirii sintagmei, ci se mențin la nivelul profund al unificării percepției poetice a universului prin cantonarea în sfere semantice unitare.

Mai sunt remarcabile, în această trecere în revistă a predilecțiilor semantice din construcția figurii, metaforele „luminii" şi ale „arderii" (frecvente mai des la L. Blaga sau T. Arghezi); metaforele (simbolice) religioase, biblice, sau mitologice, infinit mai puțin solicitate decât simbolurile corespunzătoare; în sfârşit, având aceeaşi redusă utilizare în comparație cu simbolul, metaforele „morții" şi ale „timpului".

(c) ***Interferența*** metaforei cu alte figuri dă naştere unor tipuri metaforice specifice pentru perioadele moderne din istoria limbajelor poetice, puțin reprezentate şi în poezia românească dinaintea secolului XX. Într-adevăr specifică epocii, utilizată masiv de toți scriitorii, este *metafora oximoronică*, formă de contrast marcat din diverse puncte de vedere: strict semantic (prin asocierea de termeni opuşi), cronologic sau ca registru expresiv (prin alăturarea de vocabule distanțate ca proveniență în timp ori apartenență funcțională). Din punctul de vedere al uzului metaforelor contrastive, se detaşează net între ceilalți scriitori T. Arghezi, pentru care oximoronul pare o formă vitală de expresie. Alături de contrastele pur lexicale, figurile retorice ale opoziției semantice dau poeziei lui Arghezi caracterul inovator de atâtea ori remarcat. Toate formele de contraste în metaforă există în versurile lui Arghezi, iar o clasificare completă a retoricii oximoronului s-ar putea realiza chiar numai pe baza poeziei sale.

Mai puțin caracteristică perioadei se dovedeşte a fi *metafora personificatoare*, combinație care oferă limitate posibilități de asociere, reminiscență a unui limbaj clasicizant deja depăşit chiar de media scriitorilor momentului. Apar încă, la un poet ca O. Goga, însoțind alte forme ale personificării, metafore personificatoare ample, dominând textul unui poem întreg, dar aceste cazuri sunt rare şi nespecifice epocii interbelice în ansamblu.

Metaforele sinestezice constituie ultima formă de interferență figurativă care ni s-a părut semnificativă printr-o destul de mare frecvență, dar şi sinesteziile au evoluat față de secolul trecut, atât ca număr de domenii antrenate în corespondența senzorială, cât şi ca amploare sintactică. Nu toți autorii folosesc sinestezia, iar atunci când o fac par a avea rațiuni diverse: pentru Al. Philippide metafora sinestezică nu este decât o componentă accesorie a propriului simbolism, căci Philippide „teoretizează" încă, asemenea lui Baudelaire, corespondențele senzoriale; pentru V. Voiculescu şi, mai ales, pentru T. Arghezi – care o utilizează masiv şi în construcțiile cele mai complicate – sinestezia rămâne una dintre formele contrastului semantic, realizabilă în combinații mai subtile şi mai rafinate decât simpla opoziție de sens.

(d) Dacă admitem că structura metaforei şi complexitatea elaborării ei reprezintă un criteriu pentru stabilirea evoluției interne a unui limbaj cultural, atunci în legătură cu principalii poeți ai perioadei interbelice se pot face anumite observații privind „indicele de metaforizare". Notăm fără dificultate că personalitățile de prim plan se află în posesia sistemului propriu de producere a metaforei încă de la debutul lor sau din extrema

tinerețe: L. Blaga, Ion Barbu, I. Pillat etc. își fixaseră o normă personală a limbajului poetic odată cu primul volum publicat. Maniera lor de orientare a devierii semantice proprii metaforei este profund personală, inconfundabilă și individualizează exprimarea fiecăruia în contextul poeziei noastre. Pe măsura trecerii anilor și în ciuda unor evoluții câteodată dramatice (L. Blaga adoptă, mai ales după volumul *La curțile dorului*, un nou mod de a trata prozodic poezia, apropiindu-se din ce în ce mai mult de formula clasică; V. Voiculescu renovează sonetul în *Ultimele sonete închipuite...*, modificându-și radical propria sa poezie), sistemul poetic intern – căruia modul de metaforizare îi servește drept indice – nu se restructurează așa cum ne-am fi așteptat. Dimpotrivă: evoluțiile neprevăzute ale lui Blaga și Voiculescu par astăzi rafinări succesive ale unei formule intuite sau descoperite încă de la început.

Și în acest caz excepția o constituie tot Tudor Arghezi. Dacă primul volum i-a adus poetului celebritatea și foarte multă vreme inovațiile sale au fost căutate mai ales în *Cuvinte potrivite*, capacitatea scriitorului de a înnoi succesiv poezia nu are egal printre contemporani. Majoritatea metaforelor semnificative pentru maturitatea argheziană se găsesc în volumul din 1947 – *Poeme*. Mai puțin spectaculoasă exterior decât cea din *Cuvinte potrivite* sau *Flori de mucegai*, poezia de după 1940 transformă în profunzime limbajul poetic, reformulând în sens metaforic structurile de bază ale limbii noastre, cel puțin pe cele semantice și sintactice.

Analiza metaforei argheziene scoate la iveală o realitate intuită de unii istorici literari, dar demonstrabilă doar prin analiza lingvistică – și anume faptul că Arghezi nu a rămas niciodată prizonierul unei formule, ci a refăcut un sistem stilistic după fiecare moment esențial din existența sa artistică. O forță ascendentă impresionantă, măsurabilă mai ales la nivelul limbajului, s-a manifestat de la primele până la ultimele poezii scrise de el. Studiul metaforei argheziene evidențiază ceea ce tematica sau construcția generală a poeziei ar putea ascunde; limbajul poetic s-a aflat aici într-o progresie continuă, într-o rafinare și o diversificare aproape fără precedent, atingând apogeul în anii '40, atunci când poetul se apropia de 70 de ani. O stilistică a poeziei interbelice bazată pe capacitatea de invenție și pe structura figurativă confirmă preeminența argheziană, argumentând-o suplimentar prin formula construirii metaforei.

(e) Procedeul pe care l-am aplicat analizei metaforei din perioada interbelică ține atât de o metodologie pentru care am optat deliberat, cât și de situația particulară a discursului poetic analizat; aparent, nimic mai variat și mai discontinuu decât limbajul poeziei dintre cele două războaie. Arghezi, Blaga, Barbu sau Pillat reprezintă nu numai universuri poetice diferite, fără legătură unele cu altele, ci și concepții opuse – ori măcar divergente – în ceea ce privește poezia. Examinarea riguroasă a sistemului lor retoric repune însă în discuție tocmai asemenea adevăruri care pot părea curente istoriei literare. Revendicându-se din tradiții culturale diferite, având formații intelectuale foarte depărtate unele de altele și atitudini opuse în fața formelor poetice moștenite, Arghezi, Blaga, Barbu, Voiculescu, Philippide ori Pillat scriu, totuși, din punct de vedere figurativ, o poezie surprinzător de unitară. În aceste împrejurări, expresionismul lui Blaga, postsimbolismul lui Arghezi, neoromantismul lui Philippide sau neoclasicismul lui Pillat contează, stilistic, destul de puțin: important rămâne faptul că toți acești poeți se mișcă în cadrul aceleiași convenții de limbaj și că atestă un moment de extrem și real sincronism în evoluția poeziei noastre. Epoca interbelică se configurează din ce în ce mai vizibil drept o

perioadă literară, având contur propriu şi structură stilistică aparte. Cele aproximativ două decenii şi jumătate care o formează reprezintă o fază relativ scurtă în istoria unei literaturi; dar poeţi veniţi din orizonturi diferite ale teoriei şi influenţelor construiesc acum o poezie unitară.

Numai analiza stilistică şi – mai restrâns – analiza figurativă poate da socoteală cu adevărat de unitatea subterană şi profundă a poeziei interbelice, considerată în totalitate, dincolo de varietatea ei pitorească şi de contradicţiile vizibile care o compun. Studiul metaforei se sfârşeşte pe o constatare neaşteptată: unitatea e mai puternică – la nivelul integrator al limbajului figurativ – decât varietatea, constanţele domină divergenţele. Pentru etapa ulterioară a poeziei noastre, pentru faza ei de după 1960, poezia interbelică va reprezenta o moştenire globală revendicată ca atare, un legat unitar perceput ca manieră poetică distinctă.

O ultimă constatare va încheia această serie de observaţii rezumative. S-a putut vedea că – împotriva aşteptărilor, făcând abstracţie de curente, de trăsături stilistice particulare autorilor ori de paralela posibilă cu alte figuri – metafora are în poezia interbelică o funcţie unificatoare relativ uşor de delimitat. O analiză ca aceea pe care am întreprins-o, nivelatoare prin chiar perspectiva semantică aleasă drept criteriu de bază, n-ar fi fost totuşi posibilă dacă materialul extrem de amplu cu care am operat n-ar fi prezentat foarte numeroase aspecte comune între scriitori diferiţi, manifestate atât la nivelul sintagmei, cât şi la nivelul selecţiei semantice. Ceea ce s-a pierdut, poate, în individualizarea creatorilor metaforei se câştigă, însă, în descrierea figurii, iar echilibrul rezultat ni se pare în cele din urmă benefic pentru imaginea cât mai exactă a limbajului poeziei dintre cele două războaie.

NOTE

[1] Roman Jakobson, *Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances*, in R. Jakobson and M. Halle, *Fundamentals of Language*, The Hague-Paris, Mouton, 1956, pp. 55–82.

[2] Danièle Bouverot, *Comparaison et métaphore*, „Le français moderne", XXXVII (1969), 2, pp. 132–147; 3, pp. 224–238; 4, pp. 301–316.

[3] Groupe µ, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, pp. 91–112.

[4] Vezi, între alţii: *Rhétorique générale, loc. cit.*; Jean Cohen, *Théorie de la figure*, „Communications", 16, 1970, pp. 3–25; Gérard Genette, *La rhétorique restreinte, ibid.*, pp. 158–171; Tzvetan Todorov, *Synechdoques, ibid.*, pp. 26–35; Roland Barthes, *L'ancienne rhétorique, ibid.*, pp. 172–229; Albert Henry, *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971; Theun A.Van Dijk, *Aspects d'une théorie générative du texte poétique*, in *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972, p.180–206; Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973; Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975; Michael Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, pp. 217–234.

[5] R. Jakobson, *op. cit.*

[6] Din seria metonimică fac parte, alături de metonimie, sinecdoca generalizantă şi cea particularizantă, antonomaza, catacreza metonimică şi anumite forme ale comparaţiei sinecdotice; vezi şi *DSL*, s.v. *Metonimie.*

[7] Seria metaforică include metaforele *in praesentia* (explicite) şi cele *in absentia* (implicite), formele metaforice ale comparaţiei, personificarea, simbolul şi alegoria; vezi şi *DSL*, s.v. *Metaforă.*

[8] Subliniem, însă, înaintea considerațiilor care urmează și care vor introduce *contextul* ca factor determinant în clarificarea naturii semantice a celor două figuri, că nici raportul similaritate/contiguitate, situat în mod curent la baza diferenței dintre metaforă și metonimie, nu stabilește de fapt o deosebire semantică sau logică, ci doar una graduală, în ceea ce privește sfera comună a termenului substituit și a celui substituent, deoarece similaritatea este interpretabilă ca un caz limită al contiguității.

[9] Du Marsais, *Des Tropes*, ed. 3, Paris, 1975, p. 76; v. și Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.

[10] Vezi Gérard Genette, *op. cit.*, p. 167; sinecdoca este defnită astfel de Du Marsais, *op. cit.*, p. 115: „o specie de metonimie prin care se dă o semnificație particulară unui cuvânt care, în sensul propriu, are o semnificație mai generală; sau, dimpotrivă, se dă o semnificație generală unui cuvânt care, în sensul propriu, nu are decât o semnificație particulară".

[11] Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 167–169.

[12] *La structure sémantique de la métaphore poétique*, RRL, XV (1970), 4, pp. 317–334; *Sur la métaphore et la métonymie*, RRL, XVIII (1971), 5, pp. 439–443; *Semantica simbolului poetic*, SCL, XXXIV (1983), 5, pp. 431–446.

[13] Această poziție va fi ulterior adoptată și de Grupul μ, *Rhétorique de la poésie*, Paris, PUF, 1977, pp. 67–73.

[14] Chiar simbolul prezintă o mai mare motivație semantică; v. *infra*, capitolul XI.

[15] Danièle Bouverot, *op. cit.*, p. 133.

[16] Vezi și Michel Le Guern, *op. cit.*, pp. 11–22, 52–65, 66–76, 95–105; Paul Ricoeur, *op. cit.*, pp. 221–272.

[17] Vezi și supra, capitolele I, III, V.

[18] Textele și edițiile, precum și sistemul de abreviere, sunt cele din capitolul precedent; v. *supra*, capitolul IX, nota 5.

[19] G. Călinescu, *Clasicism, romantism, baroc*, in *Impresii aupra literaturii spaniole*, ed. 2, București, Univers, 1965, p. 126.

[20] Tudor Vianu, *Sinonime, metafore și grefe metaforice la Tudor Arghezi*, in *Studii de stilistică*, București, EDP, 1969, pp. 276–280.

[21] M. Riffaterre definește astfel metafora filată („métaphore filée"): „o serie de metafore legate unele de altele prin sintaxă – ele fac parte din aceeași frază sau din aceeași structură narativă ori descriptivă – și prin sens: fiecare exprimă un aspect particular al unui întreg, obiect sau concept, pe care îl reprezintă prima metaforă a seriei"; *La métaphore filée dans la poésie surréaliste*, in *La production du texte*, *loc. cit.*, pp. 217–234; definiția la p. 218.

[22] Vezi și Mihaela Mancaș, *Extensia metaforică la Tudor Arghezi*, SCL, XXXI (1980), 6, pp. 691–695.

[23] Vezi M. Alinei, *La struttura del lessico*, Bologna, Il Mulino, 1974, în special pp. 43–67, 69–151.

[24] Vezi statistica efectuată de Mircea Borcilă, *Despre lexicul poeziei lui Lucian Blaga, SLLF, II*, pp. 95–104: rangul 1 și frecvența maximă (82) îl are, dintre cuvintele pline, substantivul *lumină* (și derivatele sale); rangul 8 – *stea* (57); rangul 17 – *soare* (41); rangul 19 – *zi* (39); rangul 28 – *foc* (29) etc.; Alexandra Indrieș, *Corola de minuni a lumii. Interpretare stilistică a sistemului poetic al lui Lucian Blaga*, *loc. cit.*, pp. 34–41; Mihaela Mancaș, *Lucian Blaga și inovațiile limbajului poetic modern*, in *Aspecte ale evoluției limbii și literaturii române*, București, SSF, 1976, pp.116–122, 129–134.

[25] George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Minerva, 1976, pp. 147–239.

[26] Mihaela Mancaș, *La synesthésie dans l'oeuvre de M. Eminescu, T. Arghezi et M. Sadoveanu*, CLTA, I (1962), pp. 55–88.

SIMBOLUL: STRUCTURĂ SEMANTICĂ ŞI FUNCŢIE POETICĂ

1. Introducere

Interpretarea semantică a figurilor retorice, domeniu foarte bine reprezentat în cercetările ultimelor decenii, s-a fixat mai întâi asupra metaforei, figura centrală a limbajului poetic. Când metonimia (şi sinecdoca) au fost la rândul lor supuse unei astfel de analize, însăşi structura semantică a metaforei s-a clarificat – uneori prin opoziţie, alteori prin continuitate – şi numeroase puncte de vedere ale retoricii tradiţionale au fost infirmate sau reinterpretate[1]. Indiferent de scopul imediat al acestor studii, toate s-au aflat la un moment dat în situaţia de a repune în discuţie, acceptând-o sau infirmând-o, teoria lui Roman Jakobson privind existenţa a două serii paralele ale limbajului, prezente în structura tropilor, seria metaforică şi seria metonimică[2]. Amintim că diferenţa fundamentală dintre cele două serii ale limbajului poetic este determinată, după St. Ullman şi R. Jakobson[3] – urmaţi de cea mai mare parte a autorilor citaţi –, de raportul logic care stă la baza fiecăruia dintre cele două grupuri de figuri: metafora şi tropii acestei serii[4] îşi datorează existenţa unui raport de *analogie*, de substituire prin *similaritate* logică, în timp ce metonimia şi seria de figuri aferente acesteia[5] se constituie în baza unui raport de *contiguitate* logică, fie ea contiguitate simplă (metonimia propriu-zisă), fie manifestată ca raport parte-întreg (sinecdoca).

Dintre toţi tropii, *simbolul* este acela a cărui structură semantică a fost de multe ori lăsată deoparte, căci simbolul a jucat de obicei rolul unui element de comparaţie atât pentru cei care analizau anumite aspecte ale metonimiei, cât şi pentru cei care studiau variatele structuri metaforice şi implicaţiile lor. Acest statut, în oarecare măsură intermediar, al simbolului în studiile de retorică semantică se datorează, probabil, mai multor factori: în primul rând, simbolul nu este tratat ca figură independentă în manualele de retorică clasică sau romantică[6]; în al doilea rând, tipologia variată a simbolurilor nu a permis decât o abordare timidă şi o descriere destul de imprecisă a figurii; în sfârşit, raporturile logice şi semantice dintre termenii acestui trop sunt mai greu de formalizat decât în cazul metonimiei sau al metaforei. Tendinţa generală a tuturor cercetărilor amintite este, în ultimă instanţă, demonstrarea unităţii limbajului poetic considerat din punctul de vedere al figurilor semantice, descrise în fiecare dintre studii în virtutea unui sistem coerent şi unitar. În aceste sisteme, simbolul nu-şi găseşte întotdeauna locul; este, de exemplu, cazul *Retoricii generale* a Grupului μ, în care simbolul lipseşte atât din tabelul general al figurilor, unde ar fi fost de aşteptat să fie menţionat printre metasememe, cât şi din tratarea pe categorii a tropilor. În cercetări parţiale, consacrate celorlalţi tropi fundamentali – metafora şi metonimia – simbolul este de asemenea evitat

sau utilizat doar ca termen de comparație, dar aproape niciodată[7] el nu este exclus din seria metaforică[8]. Se conturează, în fața acestor poziții uneori contradictorii, alteori doar paralele, necesitatea unei analize lipsite de prejudecățile „tradiționale" a mecanismului semantic ce dă naştere simbolului ca figură.

Vom încerca, mai întâi, să demonstrăm sursa – cel puțin parțial – metonimică a simbolului, pornind de la premisa că există mai multe categorii de simboluri, care pot fi ierarhizate în cadrul unei tipologii acceptate. Suntem, de asemenea, preocupați de raporturile posibile dintre simbol şi metonimie, pe de o parte, iar pe de altă parte, dintre simbol şi metaforă, având mereu în vedere simbolul ca figură, forma sa de existență în discursul poetic. Abia apoi vom încerca o prezentare descriptivă a uzului şi frecvenței acestui trop în poezia interbelică.

2. Definirea simbolului

O definiție unanim acceptată a simbolului este greu de dat; definițiile în circulație în diverse dicționare sau tratate de retorică nu au în vedere simbolul în primul rând ca trop, căci intenționează să acopere întreg procesul simbolizării; în cel mai bun caz, dicționarele de retorică sau lucrările monografice care îl menționează se concentrează exclusiv asupra simbolului convențional[9].

Încercând să unificăm puncte de vedere diferite într-o perspectivă unitară, vom considera în cele ce urmează **simbolul** – ca trop – *drept nume al unui obiect, ales în mod convențional pentru a desemna o întreagă clasă de obiecte, o noțiune abstractă sau o însuşire predominantă cu care poate fi pus în legătură.*

Două trăsături specifice, cu implicații asupra structurii semantice a simbolului – prin comparație cu alți tropi –, sunt luate în considerare în această definiție:

(a) Mai întâi, simbolul este un nume extras întotdeauna din sfera semantică a obiectelor concrete. (Opoziția [+ Animat] / [– Animat] nu este pertinentă la acest nivel, căci obiectele-simbol pot fi în egală măsură nume de ființe sau de lucruri). Există deci, o „incompatibilitate" inițială între simbolizat şi simbol, incompatibilitate valabilă doar pentru limbajul curent şi manifestată în trăsăturile semantice ale celor doi termeni antrenați, prin opoziția de seme [Abstract] vs. [Concret]. Funcționarea termenului concret-simbol într-un context propriu termenului simbolizat-abstract presupune o regulă semantică în care să se prevadă modificarea structurii sale semice începând chiar cu această primă trăsătură: [+ Concret, + Obiect].

(b) În al doilea rând, structura semantică a simbolului se clarifică doar în măsura în care intră în discuție caracterul *motivat* al substituirii unui termen prin celălalt. Am arătat altădată[10] în ce măsură problema motivării se pune pentru figurile din seria metonimică şi pentru metaforă.

Elementul comun pentru întreaga serie metonimică îl reprezintă caracterul motivat al substituirilor, existența unei trăsături semantice comune în structura termenilor care alcătuiesc figura. În afara acestei motivări, metonimia (şi, împreună cu ea, sinecdoca) nu poate exista; doar tipul raportului logic diferă, metonimia propriu-zisă (la fel cu antonomaza şi catacreza) se constituie pe baza unei simple contiguități logice, în timp ce sinecdoca (particularizantă sau generalizantă) îşi bazează existența pe un raport de incluziune,

indiferent dacă logică ori spațială, de tipul întreg-parte[11]. Oricare dintre figurile seriei ar fi luată în discuție, motivarea substituirii există, iar semul comun reprezintă esența mutației semantice: *pânză* pentru „corabie" sau *fier* pentru „sabie" (sinecdocă particularizantă și sinecdocă generalizantă); *brațele fotoliului* (catacreză, formată prin utilizarea analogică a unui termen în locul altuia, pentru care nu există corespondent); *un Hercule* „un om puternic" (antonomază, reductibilă la o sinecdocă generalizantă, în care numele propriu devine denumire a clasei căreia îi aparține). Metonimia funcționează identic în limbajul curent și în cel poetic și nu presupune nici o modificare de sens în momentul apariției unui termen în locul celuilalt, într-un context identic (v. și *supra*, capitolul X, **2.1**).

Metafora se deosebește de metonimie mai întâi prin faptul că nu mai este o figură liberă de realizarea sa contextuală și, în al doilea rând, prin lipsa de obligativitate a motivării logice: existența unuia sau mai multor seme comune între termenii metaforizat și metaforic nu mai e obligatorie pentru existența metaforei. Rolul elementelor comune, fără de care analogia metaforică nu poate fi decodată, este asumat din ce în ce mai mult în limbajul poetic de contextul comun, dar similaritatea prealabilă (în structura de dicționar) a termenului metaforizat și a celui metaforic nu este necesară constituirii metaforei moderne, care rămâne astfel una dintre figurile cele mai puțin motivate logic în ansamblul tropilor. Intervenția contextului modifică, de altfel, structura semantică a ambilor termeni angrenați în procesul metaforizării, căci în noua formă poetică amândoi sunt „anormali" semantic[12].

3. Structura semantică a diverselor categorii de simboluri

Am reluat aceste considerații privitoare la cei doi tropi „esențiali", deoarece ele pot fi utile în clarificarea naturii semantice a *simbolului*, care se dovedește a avea elemente comune atât cu metonimia, cât și cu metafora.

Trebuie specificat de la început faptul că simbolurile se clasifică în două categorii – (1) *convenționale* sau *consacrate* și (2) *poetice* – și că acestea nu se pretează în egală măsură nici unui decodaj unic și nici unei descrieri semantice la fel de riguroase. În identificarea celor două clase de simboluri, un rol important îl are frecvența, determinată de uzul lingvistic[13].

3.1. Simbolurile ***convenționale*** – la origine poetice, dar tocite prin uz – sunt simboluri a căror frecvență a impus fixarea lor ca „semne" pentru anumite categorii abstracte. De exemplu, *albina* simbolizează „hărnicia", *câinele* „fidelitatea", *leul* „curajul", *laurul* „gloria", *chiparosul* „moartea", *purpura* „măreția", „imperiul", „demnitățile ecleziastice", *vulpea* „viclenia" etc., dar niciodată aceste valori nu se schimbă sau nu se interferează.

Este evident că simboluri convenționale au la bază o motivație de tip *metonimic* (rar și sinecdotic), căci se fixează în uz în urma unei substituiri bazate pe *contiguitate* logică (rar și pe incluziune). Fără această motivare, deci fără un sem comun în structura termenului simbolic și a celui simbolizat, simbolul nu poate exista și aici identificăm trăsătura sa comună cu metonimia. Astfel, *coroana* ca simbol al „regalității" presupune metonimia „atribut al obiectului pentru obiectul desemnat"; *pumnalul* ca simbol al

„crimei" – metonimia prealabilă „instrument pentru acțiune" etc. Consacrate prin uz, simbolurile – uneori plurivalente – nu-şi pot schimba semnificaţia şi această caracteristică le apropie, de asemenea, de metonimie. (Şi în cazul acesteia, doar *pânza* – rar *catargul* – pot desemna „corabia", nu şi *puntea, vâsla*).

Descrierea semantică a constituenților unei astfel de substituții este apropiată de cea a metonimiei, cu o condiție obligatorie pe care metonimia nu o are: existența simbolului ca trop presupune întotdeauna înlocuirea unui simbolizat (A) abstract printr-un obiect-simbol (B) concret. Cum simbolurile inițial convenționale se convertesc în limbajul poetic, exemplificăm cu un vers din Arghezi:

Ca să schimbăm, acum, întâia oară,
Sapa-n *condei* şi *brazda*-n *călimară*,
Bătrânii-au adunat, printre plăvani,
Sudoarea muncii sutelor de ani (A, 19),

în care atributele specifice îndeletnicirilor (*sapă* şi *condei*), apărute prin metonimia „instrument pentru acțiune", devin simboluri opuse. Substituirea are loc după următoarea schemă:

(A) (a scrie): [– Concret, – Substanță, + Acțiune x, + Mişcare...]
(B) *condei*: [+ Concret, + Substanță... + Obiect, + Instrument specific unei acțiuni x]

Simbolurile convenționale de mai sus sunt atât de clare în text, încât opoziția lor antrenează o a doua pereche de simboluri, mai puțin uzate şi mai apropiate de simbolul poetic propriu-zis, dar create prin acelaşi paralelism metonimic: *brazdă – călimară*. Însă, de data aceasta se poate mai greu recurge la explicația prin pură metonimie: tot o convenție stă la baza substituirii *a săpa – brazdă* şi *a scrie - călimară*, dar – aşa cum s-a mai observat în câteva rânduri, în legătură cu sursa simbolului poetic – o convenție de natură intelectuală, acceptată într-o anumită măsură, dar care încă nu e consacrată printr-o mare frecvență. În timp ce prima serie (*sapă – condei*) poate figura între simbolurile convenționale provenite prin metonimie a semnului[14], celelalte simboluri (*brazdă – călimară*) sunt implicate de primele şi nu există ca tropi decât prin medierea acelora, căci nu se pot încadra în nici un tip cunoscut de metonimie propriu-zisă. Convenția care le dă naştere e de altă natură decât cea strict metonimică, ele reprezentând rezultatul unei legături acceptate, dar valabile doar pentru anumite contexte.

Ca şi metonimia, simbolul convențional nu este – în principiu – dependent de context, datorită frecvenței şi caracterului său consacrat; în uzul simbolurilor convenționale pot apărea într-un anumit context cel mult nuanțe suplimentare de sens[15] (v. şi exemplul de mai sus).

3.2. Simbolurile ***poetice (literare)*** nu se caracterizează printr-o frecvență suficient de mare pentru a se fixa în uz. Ele există, în principiu, într-un unic text şi, din această cauză, posedă o ambiguitate sporită față de simbolurile convenționale. Statutul de unicitate al simbolului poetic îl face mai dependent de contextul în care apare; simbolul poetic se defineşte numai în această relație cu contextul, de unde şi denumirea

de *contingent* care i s-a atribuit uneori. În funcționarea lui, locul convenției acceptate este luat de context.

Din punctul de vedere al genezei, simbolul poetic nu se deosebește fundamental de cel convențional. Ca și în cazul aceluia, simbolul poetic este *motivat* semantic, dar raportul de contiguitate logică prin care apare simbolul convențional nu mai este nici exclusiv, nici atât de clar pentru simbolul poetic. De multe ori contiguitatea poate fi interpretată ca similaritate (al cărui caz particular este de fapt), iar substituirea care dă naștere simbolului literar se justifică, astfel, prin analogie.

Așa cum se vorbește de „grade de metaforizare"[16], se pot identifica, deci, între formele de manifestare ale simbolului poetic, *grade de simbolizare,* determinate de măsura motivării semantice a acestuia și – la fel ca pentru metaforă – de gradul de generalitate al trăsăturii semantice relevante în substituirea simbolizatului prin simbol. Altfel spus, un grad inferior de simbolizare și o slabă distanțare semantică ar caracteriza simbolurile curente, în timp ce simbolului poetic i-ar fi specifică o motivare mai slabă, o distanță semantică mai mare între constituenții tropului și o situare a trăsăturii semantice adăugate ori înlăturate la un nivel mai ridicat în ierarhia semelor constitutive. Consecință imediată a acestei realități, o ierarhizare a simbolurilor literare se produce în funcție de gradul lor de motivare semantică, diferit chiar în această categorie în principiu unitară.

3.2.1. În cazul unora dintre simbolurile poetice, legătura logică de tip metonimic este încă vizibilă. Reluăm un exemplu analizat mai demult de Sorin Alexandrescu[17], relația simbolică a „timpului" în poezia lui Arghezi *O zi* (A, 195):

Ziua de ieri s-a ținut după mine, crezând,
Ca un câine flămând,
Că e legată cu ceva, cu vreo curea,
Cu vreo frânghie, de viața mea –
Și la o răspântie cu statui
S-a întors, văzând că nu-i.

S-a pierdut neputincioasă și pribeagă
După ce vremea întreagă
M-a urmat, pas cu pas, până azi
La amiazi.

Cine și-a pierdut o zi cât o viață,
S-o caute repede. Se înnoptează. Se lasă ceață.

Textul de mai sus prezintă avantajul întrunirii a două tipuri de simboluri poetice, corespunzătoare la două grade diferite de simbolizare.

Ziua de ieri, secvență care întrunește numele unei diviziuni temporale și o determinare de asemenea temporală, are în text sens simbolic, amplificat și generalizat. Unitatea temporală caracterizată prin semele [+ Temporal, + Trecut] funcționează ca substitut (întâmplător, în cazul de față, animat prin comparație) al unei noțiuni mai generale și abstracte – TIMPUL. Se poate urmări încă operația de transformare metonimică prin care simbolul a luat naștere; *ziua* ca unitate „divizionară" ia locul *timpulu*i abstract și global. Ca

întotdeauna în cazul simbolurilor poetice, însă, apelul la contextul poemului este obligatoriu, şi în cele din urmă relaţia simbolică se clarifică chiar în text (Cine şi-a pierdut *o zi cât o viaţă*), astfel încât devine cert faptul că, *o zi – ziua (de ieri)* nu mai are sensul propriu, ci pe acela general şi simbolic de „existenţă (trecută)". Şi alte sugestii ale contextului pledează pentru înţelegerea simbolului în acest sens: S-a pierdut neputincioasă şi pribeagă / După ce *vremea întreagă* / M-a urmat, pas cu pas, până azi / La amiazi; Că e legată... / ...*de viaţa mea*. Sursa metonimică a acestui simbol, reductibil la relaţia sinecdotică parte-întreg, este clară, iar regula semantică a simbolizării poate fi formulată ca mai sus. Remarcăm, totuşi, faţă de simbolurile convenţionale de mai înainte, indiferent dacă generale în uz sau extrase din limbajul poetic, o mai strânsă dependenţă de context, deşi simbolul este – eventual – decodabil şi fără facilităţile oferite de restul poemului.

3.2.2. Textul introduce, însă, în final un alt simbol, care nu mai poate fi descris în termenii unei relaţii metonimice:

Cine şi-a pierdut o zi cât o viaţă
S-o caute repede. Se înnoptează. Se lasă *ceaţă*.

În ansamblul poemului, în gradaţie ascendentă faţă de simbolul precedent al „existenţei trecute/pierdute", termenul *ceaţă* simbolizează „moartea".

Simbolul se bazează tot pe un raport de contiguitate logică, dar relaţia se precizează mai greu de data aceasta, iar substituirea e totală şi analogică. Descrierea semică a celor doi termeni poate fi formulată aproximativ în felul următor (să se observe lipsa din dicţionar a unor semne comune determinabile cu precizie):

(A) (moarte): [– Concret, + Fenomen natural, – Substanţă, ... + Animat, + Uman, ...];
(B) *ceaţă*: [+ Concret, + Fenomen natural, + Atmosferic, + Substanţă, – Animat, – Uman, – Culoare, + Opacitate, – Luminozitate, – Vizibilitate, ...].

În limbajul curent incompatibile în acelaşi context încă de la trăsătura situată la cel mai ridicat nivel în ierarhia semantică, [Abstract] vs [Concret], cei doi termeni ajung să figureze în acelaşi context poetic în virtutea contiguităţii manifestate la un nivel inferior. Nu este, însă, vorba de o trăsătură propriu-zisă, ci, din nou, doar de o convenţie acceptată (şi acceptabilă, printr-o relativă frecvenţă, chiar numai în opera aceluiaşi scriitor), care permite substituirea pe baza unor mai imprecise trăsături, greu de formulat, dar care ar putea fi: [+ Dezagreabil, + Incertitudine, – Culoare, – Vizibilitate, – Luminozitate, + Opacitate, ...] şi care ar reprezenta zona de intersecţie a celor doi termeni.

Contribuie la clarificarea simbolului, care nu posedă un grad foarte ridicat de ambiguitate, şi contextul imediat, căci în text se introduce un al doilea simbol, şi acesta utilizat de Arghezi mai mult decât o dată pentru acelaşi simbolizat „moarte".

(B') *a se înnopta – noapte*: [+ Concret, – Substanţă, + Fenomen natural, + Diviziune temporală,... – Culoare, – Luminozitate, – Vizibilitate, ...].

Vezi *infra*, **4** şi **5**, şi alte exemple: Cucuvaie (...) / Tu eşti clopoţelul Sfântului Duh / Şi treci lung prin văzduh / şi suni lepădarea de sine / *Şi-mpărăţia nopţii* ce vine (A, 169).

Convenţia atinge, după cum se poate observa, mai mult simbolizatul (A) decât simbolurile (B) sau (B'), dat fiind faptul că trăsătura generală [+ Incertitudine], detaliată variat în seme subordonate ca [– Culoare, – Vizibilitate, – Luminozitate, + Opacitate, + Obscuritate, ...], este specifică şi simbolizatului „moarte" doar prin convenţie „culturală", căci numai simbolurile sunt acelea care întrunesc, de fapt, semele izolate.

Esenţa simbolului poetic ni se pare a fi cea descrisă în legătură cu această ultimă categorie. Fără prezenţa contextului, termenii *ceaţă* sau *noapte / a se înnopta* n-ar putea fi interpretaţi ca simboluri ale „morţii", ci şi-ar păstra sensurile nefigurate. De aceea am vorbit de o apropiere semantică mai greu descriptibilă, deşi bazată tot pe contiguitate logică, în cazul simbolurilor poetice propriu-zise, decât pentru cele convenţionale sau pentru categoria intermediară – în care raportul metonimic poate fi încă urmărit cu relativă uşurinţă.

3.3. Cazul extrem îl constituie simbolurile cu un grad de ambiguitate foarte ridicat, situaţii în care simbolizatul nu poate fi identificat precis din cauza lipsei sale aproape totale de motivare logică şi semantică. ***Simbolurile (parţial) obscure***, specifice fazelor moderne din istoria limbajelor poetice, justifică în oarecare măsură abordarea timidă şi parţială a explicării acestui trop esenţial în seria figurilor semantice.

Dacă într-un exemplu ca:

> Ai pierdut-*o*. Ce-ai făcut?
> Tu n-ai ospătat, calul n-a păscut,
> Ai căutat *steaua polară*.
> Te-a aşteptat aici până-aseară (A, 186),

simbolul (*o*)/ *steaua polară* (cu trăsătura semantică şi distinctivă [Punct luminos care marchează direcţia Nordului pe bolta cerească]) poate fi încă interpretat ca substitut metonimic al unui mai abstract simbolizat „direcţia, scopul, sensul existenţei", eventual „aspiraţie", în alte cazuri simbolizatul este şi mai ambiguu:

> În cer
> Bate *ora de bronz şi de fier*
> Într-o stea
> Bătu *ora de catifea*
> *Ora de pâslă* bate
> În turla din cetate.
> În *ora de lână*
> Se-aude vremea bătrână
> Şi se sfâşie
> *Ora de hârtie*.
> Lîngă domnescul epitaf
> Bate glasul *orei de praf*.
>
> Azi noapte, soră,
> N-a mai bătut *nici o oră* (A, 164).

Tot ce se poate spune într-o astfel de situaţie – punând la contribuţie şi titlul poemului, *Ceasul de-apoi* – este că simbolurile fac parte din aceeaşi serie metonimic-sinecdotică a simbolurilor temporale evoluate semantic în text către simbolurile „morţii" (*diviziune* pentru „timpul global"), dar determinările specifice rămân obscure şi nu se pretează unei decodări total dezambiguizate ori unei descrieri precise.

Simbolul poetic se dovedeşte, astfel, apropiat de metonimie prin raportul logic, prin motivare şi prin regula care îi explică apariţia. Dependenţa sa totală de context îl situează, însă, mai aproape de metaforă, căci, alături de aceasta, simbolul poetic este figura semantică cea mai subordonată utilizării contextuale şi, mai mult, singura figură care n-ar exista ca atare dacă i s-ar lua în considerare doar aspectul genetic şi nu realizarea în discursul poetic.

După schiţarea structurii semantice a acestui trop cu statut ambiguu şi după sugerarea unei clasificări a simbolurilor în funcţie de criterii care ţin în egală măsură de frecvenţa în uz şi de gradul diferit de codificare a contextului lor, încercăm în continuare prezentarea distribuţiei tuturor categoriilor de simboluri în poezia din perioada interbelică[18]. O repartiţie extrem de inegală din punctul de vedere al frecvenţei şi preferinţa marcată pentru una sau alta dintre categoriile simbolice expuse sub **3.1–3.3** vor permite, în analiza acestui trop, diferenţieri – uneori clare – între autori, corelări între uzul simbolului şi caracteristici mai generale ale unei opere, chiar anumite precizări privind structura figurii în sine şi evoluţia sa în timp. Precizăm că, în cele ce urmează, vom da simbolului accepţia rezultată din comentariul semantic de până acum, sensul general de *trop*, şi nu pe aceea – mai restrânsă şi mai decorativă – care a circulat în literatura română în legătură cu curentul simbolist[19].

4. Simboluri convenţionale convertite în simboluri poetice

Menţinând clasificarea de mai sus, ne ocupăm în primul rând de simbolurile circulante în poezie, cu decodare întotdeauna mai facilă, chiar dacă ele nu sunt decât rar simboluri convenţionale propriu-zise sau curente. Acesta este şi motivul pentru care nu se poate trasa o limită clară între categoriile: simboluri *curente* şi simboluri *metonimice*, cu recurenţă în poezia mai multor autori, relativ independente de context. Deoarece la baza analizei au stat doar textele de poezie, puţine simboluri pur convenţionale vor putea fi identificate, restul convertindu-se în simboluri literare şi dobândindu-şi acest statut prin funcţia contextuală imediată. Prin frecvenţă (ori – cel puţin – posibilitatea de a fi recunoscută în text), această primă categorie de simboluri este cea mai puţin dependentă de contextul în care figurează. Trăsătură deosebit de semnificativă, căci celelalte tipuri de simboluri se vor situa – gradat – într-o dependenţă crescândă faţă de context, ajungând să nu poată fi înţelese în afara acestuia (v. *infra*, **5** şi **6**) sau să iradieze asupra textului unui întreg poem, prin constituirea unor serii simbolice coerente semantic, ale căror componente nu sunt disociabile nici de câmpul semantic alcătuit, nici de contextul în care el există (v. *infra*, **5**).

O precizare cu caracter general şi valoric ni se pare necesară în acest moment de început al unei analize distribuţionale. Utilizarea simbolurilor (parţial) consacrate convertite în simboluri poetice nu denotă nicidecum *simplitate* în textura figurativă a unei poezii sau o concepţie teoretic mai puţin evoluată asupra limbajului poetic. Vor fi observate, desigur, deosebiri între autori – chiar în utilizarea aceluiaşi simbol, cu nuanţe diferite de sens, – dar ele nu marchează – cu eterna excepţie argheziană – situarea pe o scară valorică diferenţiată, ci doar o caracteristică de stil cu care capitolul de faţă va fi nevoit să conchidă: *limbajul poetic din perioada interbelică uzează de o recuzită relativ redusă din punct de vedere semantic în construirea simbolului.* Limitarea are în vedere atât categoriile de sens în care se încadrează simbolurile, cât şi numărul de figuri propriu-zise în care se realizează fiecare sferă sau câmp semantic.

O primă explicaţie a acestei stări de fapt se situează într-o zonă foarte generală, valabilă nu doar pentru literatura română, ci ţinând de geneza şi modul de funcţionare a unei figuri – orice s-ar spune – nu foarte răspândite: simbolul este eficient în text numai în măsura în care poate fi (parţial) recunoscut, ceea ce reduce din principiu sfera semantică a extinderii sale. Afirmaţia nu necesită o argumentare specială, atâta timp cât se referă la simbolurile circulante ori la cele clar metonimice. Însă chiar simbolurile obscure, cu caracter autarhic[20] în textul poeziei – ca acelea frecvente la Baudelaire, dar mai ales la Mallarmé şi Valéry – trebuie să fie, cel puţin în linii mari, intuite, iar această decodare nu se realizează decât prin circulaţia aceleiaşi figuri între autori, curente sau literaturi diferite. Criteriul reiterării (fie şi reduse) este la unii autori – între care Wellek şi Warren (v. nota 13) – fundamentul pentru definirea simbolului în opoziţie cu metafora, unică prin excelenţă şi întotdeauna strict dependentă de context. De aceea, nu ne vom aştepta la variaţii prea mari de sferă semantică în alcătuirea nici uneia dintre clasele de simboluri menţionate. Cu atât mai puţin numeroase vor fi sferele în care se înscriu simbolurile circulante din prima categorie, la care adăugăm simbolurile uşor de recunoscut ca metonimice şi având – ca şi primele – valoare contextuală de simboluri poetice.

Mai există însă şi o a doua explicaţie posibilă pentru zona semantic restrânsă din care sunt extrase simbolurile circulante. Această relativă „izolare" a ariei simbolice, a rezervorului din care simbolurile se nutresc, denotă, înainte de toate, o *sedimentare evidentă* a limbajului poetic românesc în faza interbelică. Un limbaj poetic ajunge la maturitate atunci când şi-a constituit un fond figurativ notabil, metaforele şi simbolurile formându-i nucleul. În pragul reprezentat de anul 1920, poezia românească nu mai înaintează oarecum la întâmplare, aşa cum i se petrecuse evoluţia în secolul precedent: ea şi-a asimilat conştient legatul eminescian, post-eminescian, simbolist, al poeziei tradiţionaliste de la începutul secolului etc. Prin contribuţia marilor poeţi ai perioadei interbelice, poezia românească modernă începe să funcţioneze ca „text unitar", ce-şi degajă spontan şi aproape uniform simbolurile esenţiale. În acest sens, perioada interbelică este tocmai aceea care ajunge la fixarea unor simboluri constante, specifice ei, dar izvorând dintr-o experienţă poetică asumată de aproximativ un secol.

A. a. În ordinea amploarei sferei lor semantice şi a locului pe care îl ocupă în poezia interbelică, pe primul loc se situează *simbolurile* circulante ***biblice şi creştine.*** O inepuizabilă posibilitate de alternare şi repetare există în acest câmp, în care nu figurează doar simbolurile consacrate (*crucea, fecioara-mamă, cuvântul, Treimea*), ci se manifestă şi o deosebită facultate – nu neapărat specifică unui singur autor, deşi Arghezi o posedă în

cel mai înalt grad – de a introduce, cu valori simbolice în textul poetic, aluzia la momente, evenimente sau nume de locuri extrase din narația evanghelică.

Simbolurile cele mai răspândite ale dogmei apar fără schimbări esențiale ale sensului lor primar și fără valori deosebite; nu surprinde prezența lor în texte care creează alegorii analogice cu personaje esențiale ale creștinismului (*Biblică* de Blaga sau poemul lui Arghezi, *Inscripție pe Biblie*): [Maică Precistă] În casă lângă blidarul cu smalțuri rare/ în fiecare zi păzești cu răbdare/ somnul *marelui prunc* (Bl, 138); O mie de neamuri, plecate, domoale / Te caută-n ceruri, în vis, în pământ. / Ascuns te-au găsit în *cuvânt* / Sfărâmă *cuvântul*: cuvintele-s goale (A, 56). În paranteză fie spus, alăturarea celor două exemple, din Blaga și Arghezi, evidențiază de pe acum o realitate pe care paginile următoare o vor pune mereu în evidență: este vorba de poziția cu totul aparte pe care o ocupă poezia argheziană în ceea ce privește structura și funcționarea simbolului. Într-un registru atât de limitat, ca acela al unui singur trop, și cu mijloace de aparență comună, arta lui Arghezi atinge subtilități nebănuite. În cazul de față, dimensiunea reală a simbolului – pe de o parte și „desimbolizarea" aceluiași termen – pe de alta, sunt marcate prin opoziția gramaticală ostentativă *singular/plural: cuvântul – cuvintele.*

Chiar în descrierea dezolării și a peisajului de sfârșit de lume din *Ogor pustiu*, Arghezi se servește de simbolul dogmatic al *Treimii,* redus mai curând la o formulă rituală și transformat – retoric – în semn al morții, prin asocierea cu o metaforă simbolică din aceeași sferă: Ogor pustiu și neumblat. / S-a tot risipit, s-a tot adunat. // (...) Buruieni de scamă și otreapă. / Muntele-i strâmb. Țarina crapă. / Cenușe, funingini și zgură. / Mucegai și mălură. // (...) Și un *coșciug* spânzură-n văzduh: / *Al Tatălui, al Fiului și-al Sfântului Duh* (A, 299–300).

Facilă și decorativ analogică este utilizarea acelorași simboluri biblice la Minulescu, indiferent dacă aluzia se face la Vechiul sau la Noul Testament: Femeia care mi-a vorbit aseară / (Și care-o să-mi vorbească viața toată) / A fost odată *Mamă,* / Dar a rămas *Fecioară...* / Și *Fiul* ei, nici astăzi n-are *Tată!...*(Min, 144).

Legendele biblice sau apocrife se află la baza unei alte categorii de simboluri, care refac, într-o figurare a ritualului creației artistice ori a celui erotic, gesturi consacrate: Condorii inspirării cu aripa de-o leghe (...) / Pândesc *leviatanul* ascuns pe fundul lumii, / Vuind de prozodia eternelor genuni (V, II, 84); Femeie scumpă și ispită moale! / Povară-acum, când, vie, te-am pierdut, / De ce te zămislii atunci din *lut* / Și nu-ți lăsai *pământul* pentru oale? (A, 68).

Volumele lui Blaga sunt în măsură diferită semnificative pentru relativa frecvență cu care revin simbolurile religioase. În ciclul *Moartea lui Pan* din *Pașii Profetului,* simbolurile creștine (*crucea,* în special) se opun simbolurilor cultului păgân, căruia i se supune bătrânul zeu: E trist /: se înmulțesc prin codri *mănăstirile,* / și-l supără sclipirea unei *cruci* (Bl, 71); Pe-o cărăruie trece *umbra* / de culoarea lunii / a *lui Crist* (Bl, 71); Gonit de *crucile* sădite pe cărări / Pan / s-ascunde într-o peșteră (Bl, 73). Volumul *La curțile dorului* introduce, în schimb, simboluri mai puțin convenționale decât cel strict metonimic de mai sus, iar aluzia la legenda biblică mai apare și în *Lauda somnului* ori chiar în *Poemele luminii*: Simți *Paștile*-n liniști (Bl, 194); Poate mai bine-ar fi *Maria* / să sufle-n *steaua* de la poartă / s-o stingă (Bl, 187); Pe gânduri *Eva* îl suflă în vânt, / iar

sâmburele se pierdu-n țărână, unde încolți. / Un *măr* crescu acolo – și alții îl urmară / prin lungul șir de veacuri. / Și *trunchiul* aspru și vânjos al unuia din ei / a fost acela, / din care *fariseii meșteri* / cioplíră *crucea lui Isus. / Oh, sâmburele negru* aruncat în vânt / de dinții albi ai *Evei* (Bl, 34); Se profețesc prăbușirile, sfârșesc în sânge cuvintele, / Undeva *se trage la sorți cămașa învinsului. // Arhanghelii* sosiți să pedepsească orașul / s-au rătăcit prin baruri cu penele arse (Bl, 141).

Pentru Arghezi, simbolurile extrase din narația evanghelică se situează într-o serie coerentă, uneori izolate – ca puncte-cheie – în ansamblul unui text, dar alteori alcătuind un lanț simbolic care se înscrie într-o sferă unitară, amintind de lanțurile metaforice utilizate de poet cu o și mai mare frecvență. Sensul general al tuturor simbolurilor din această categorie – simboluri parțial analogice și, deci, apropiate prin esență de metonimie – este acela de detaliere a suferinței; dar pentru nici un alt scriitor apelul la simbolurile a ceea ce a fost considerat suprema suferință, răstignirea lui Isus, nu e la fel de constant ca pentru Arghezi. În *Psalmi,* în *Duhovnicească,* în *Flori de mucegai* sau în splendidele texte din *Poeme*, superlativul durerii ori viziunile apocaliptice se înscriu în aceeași sferă a livrescului de sursă sacră: Pur trandafir, *bătut în cuie* / de diamant, pe *crucea mea* (...) / *Pământ făgăduit de ceruri/ cu turme, umbră și bucate* (...) / Unde sunt degetele tale / să-mi caute-n *cunună spinii?* (A, 89); Mi-e sete. Deschide, vecine (...) / *Am fugit de pe Cruce.* / Ia-mă-n brațe și ascunde-mă bine (A, 109); Hoții trec dintr-un târâm într-alt târâm. // O șchiopătare de vulturi căzuți din stele / Prin oțățitul întuneric tare; / *O răstignire* fără cruci și fără schele. / *O Golgotă* șeasă, fără altare (A, 143 – simboluri interpretabile și ca metafore implicite); În *Sângele și Trupul* din potir / Au pus rachiu, săpun și tibișir / Și-n candela-necată bale (A, 357).

Suita simbolurilor biblice din câmpul semantic al „suferinței” extreme cristalizează texte întregi ale poeziei argheziene, în care se realizează o extindere a sensului simbolic central asupra tuturor elementelor seriei; unul dintre cele mai interesante exemple de „laicizare” a simbolurilor, prin evoluția lor către o semnificație deplasată spre neîncredere și apostazie, este oferit de poemul *Sarcina sacră:*

Sunt greu cum *era grea Fecioara*
Din *Duhul sfânt,* și-s c h i n u i t și trist.
M ă d o a r e gândul, d o a r e subsuoara.
Se zvârcolește parcă-n mine **Crist**.
Și m ă î n ț e a p ă parcă *raza* lui
Și *rana lui de lance* m - a d u r u t.
M ă d o a r e fiecare *cui,*
M ă d o a r e *locul unde-a fost bătut.*
M ă d o r *mormântul, spinii, crucea – și mi-e sete*
Și **mie,** *ca și* **lui,** *de* apă.
Unse mi-s buzele și arse *de burete*
Și de otrava care mă adapă.
Am și murit, taică, (...)
Isusul meu nu-i cel adevărat
Și eu nu-l pot nici duce, nici cunoaște (A, 363).

Se desfăşoară, în textul de mai sus, întreaga suită de simboluri – în secvență ordonată şi „narativă", dacă poate fi numită astfel – ale tabloului patimilor lui Isus, dar cu semnificația simbolică deplasată de la valoarea strict religioasă către detalierea suferinței universului interior uman. Simbolurile funcționează în virtutea aceleiaşi analogii parțiale pe care o presupune orice figură din seria metonimică (v. *şi mie, ca şi lui*), dar sensul lor este considerabil modificat, domeniul religios devenind, ca în multe alte cazuri, la Arghezi, pretext pentru disocieri semantice şi figurative care merg până la negarea programatică a sensului primordial: *Isusul meu nu-i cel adevărat/ Şi eu nu-l pot nici duce, nici cunoaşte.*

A. b. Dintr-o cu totul altă sferă este extrasă categoria ***simbolurilor mitologice*** şi a celor ***livreşti***. Le grupăm împreună, deoarece esența lor semantică ni se pare a fi aceeaşi, apelul la o zonă culturală de referință şi transformarea numelor proprii sau a aluziilor livreşti în simboluri de tipul celor circulante, uşor de recunoscut din moment ce a fost perceput sensul analogiei parțiale, căci simboluri de acest tip se constituie cam în acelaşi fel în care ia naştere o altă figură de esență metonimică, antonomaza.

Spre deosebire de simbolurile biblice şi religioase, simbolurile mitologice şi cele livreşti nu mai au sens (parțial) unitar, căci semnificația fiecăruia se situează în strictă dependență față de sensul şi trăsăturile primare ale figurii, întâmplării ori situației mitologice evocate. În poezia interbelică, uzul unui câmp semantic în realizarea figurativă a simbolului a fost extrem de limitat: semnificative prin frecvență sunt doar simbolurile mitologice în poezia hiper-cultivată a lui Al. Philippide; în rest, nu întâlnim decât exemple izolate, cu funcția evidentă de a „decora" textul (la Minulescu), ori de a crea al doilea termen al opoziției păgânism-creştinism (la Blaga şi – în forme aproape identice – la Philippide): *Armurile* alt'dată pătate de rugină / Azi par mai sclipitoare decât oricând, / Iar *spada*, / Încrucişată-n luptă de-atâtea ori, / E plină / De sângele netrebnic al celor ce cad pradă / Aceluiaşi proteic şi veşnic *Torquemada* (Min, 61); *Pan* a murit de mult, răpus de *cruce* (Ph, 241); Cineva într-o zi, te-a luat, *Euridice,* de mână, / ducându-te foarte departe / prin negura care desparte. / În *întunericul* meu locuieşti / de-atunci ca o stea în fântână (Bl, 278).

Panorama civilizațiilor dispărute se desfăşoară într-o avalanşă de nume proprii, unele cu valoare simbolică, dar altele nu, în versurile evocatoare ale lui Philippide: Sub cel de-al treilea *Ptolemeu,* / La curtea din *Alexandria,* / Mi-am dovedit cândva şi eu / În hexametri măiestria, // Şi-n vila mea de lângă *Nil*, / Sub ochii stelelor amice, / Am preamărit la nobil stil / **Părul reginei Berenice**. // *(...)* Spre *Rhodos* era drumul meu; / Dar vânturile-au fost vrăjmaşe, / Şi-am rătăcit ca **Odiseu** / Pe valurile nărăvaşe, // (...) Pe țărmul unde mâncau flori / Odinioară *lotofagii.* // (...) Spre insula lui *Polifem* / M-au dus apoi domoale vânturi. // **Ciclopii** erau morți de mult; / La fel şi crudele **Sirene**: / Nu le-am găsit, ca să-le-ascult, / Pe nicăieri cântând viclene (Ph, 250–251). Poezia închinată lui Ausonius este pentru Philippide prilej de juxtapunere a două simboluri complementare, materializări a două culturi: cea greacă şi cea latină, în faza decadenței lor; autorul grupează în text o serie simbolică aparținând nu numai sferei livreşti, ci şi legăturilor spirituale: Ausonius, poet cu dulce nume, / Pe când erai magistru-n Burdigala, / *Soarele Romei* asfințea în lume, / Şi barbarii îşi începeau năvala. // (...) Era un veac crepuscular acela / În care limpede cântai Mosella / Şi cei din urmă *dafini elini* sădiți la

Roma / Îşi răspândeau în versul tău aroma. // C-**un fir** pe care-l trag din stele / Poeţii leagă vremile-ntre ele. / Sunt şaisprezece veacuri de la tine: / Mai ard şi-acum *făcliile latine* (Ph, 298–299).

Simbolul mitologic – de multe ori în serii – este folosit de poet în variate împrejurări, astfel încât nu i se poate determina o sferă unitară; predomină, evident, câmpul semantic al „lumilor şi civilizaţiilor dispărute", alături de acela al „morţii" (sfere semantice până la urmă contigue), dar orice aluzie la o legendă mitologică sau chiar la spaţiul cultural autohton poate fi pentru Philippide sursă de simbol ori de metaforă simbolică: Un *babilon* de turnuri şi palate / Din toate vremurile adunate (Ph. 271); Cândva la *Stix* m-am coborât şi eu, / Dar nu cu-ndurerare ca *Orfeu* / Când a-ncercat din neguri să ridice / Pe luminoasa lui *Euridice* (Ph, 282); o mână nevăzută în mine a deschis / *Cutia cu păcate a Pandorei* (Ph, 186); Pornesc cu *Păsărilă* să strâng în braţe luna (Ph, 172) etc., etc.

Când texte întregi sunt construite prin iradierea unui simbol central asupra sensului celorlalte, nu poate surprinde faptul că Philippide a utilizat mult simbolurile mitologice ale morţii: La negrul *fluviu Acheron* / S-au dus monahii câte unul. / Din largul c e r u l u i a m v o n / Se-apleacă ciripind lăstunul. // Grădina se preface-n crâng / Şi urma omului s e p i e r d e; / Cărări s e ş t e r g şi flori s e s t â n g / Sub g i u l g i u l i e r b i i des şi verde (Ph, 246); Ca nişte *vinovaţi munciţi* / De crudele *Erinii* hâde... // Sunt poate *umbre* care vin / Din *lunga noapte funerară* / Şi-mpinse de-un viclean destin / Trăiesc aici a doua oară, // Dar numai timp de-o zi! Şi-apoi / În lungi şovăitoare *cete*, / Le mână *Hades* înapoi / La negrul *Stix*, cu ape-ncete (Ph, 263–264). Simbolurile sunt corelate semantic, căci nu numai numele proprii ale Infernului şi făpturilor sale figurează în text, ci şi simboluri sau metafore mai puţin precizate, dar care completează imaginea lumii de dincolo, în acelaşi spirit al legendelor spaţiului greco-latin: *vinovaţi (munciţi), umbre, (lunga) noapte funerară, (lungi, şovăitoare) cete, (largul) cerului amvon, giulgiul ierbii,* sensul verbelor (*se pierde, se şterg, se stâng*). Cultura lui Philippide şi aplecarea sa nestăvilită către simbol se îmbină perfect în acest câmp semantic al figurii de sursă mitologic-livrescă.

B. Simbolurile analizate mai sus sub **A** (**a** şi **b**) au fost grupate în funcţie de provenienţă: în ansamblul lor simboluri culturale (biblice sau mitologic-istorice), ele au dominat vizibil opera poetică a unor scriitori.

Seriile simbolice de care ne ocupăm în continuare nu mai pot fi clasificate la fel de riguros din punctul de vedere al sursei; vom utiliza, de aceea, criteriul mult mai curent al sensului general figurativ, aproximativ în maniera în care procedează dicţionarele de retorică[21]. Conservăm, pe cât posibil, o ordine determinată de *frecvenţa* în text a *diverselor sfere* semantice ale figurii şi de *numărul simbolurilor* diferenţiate lexical cuprinse în fiecare serie.

B. a. ***Simbolurile „timpului"***[22] au un caracter mai apropiat de simbolurile circulante, atunci când sunt extrase din sfera unităţilor divizionare ale timpului sau când concretizează durata temporală: Ci te-am lăsat să-l încâlceşti în spini / *Fuiorul vieţii* tale *de mătasă* (A, 72); [Izvorul] E ca un *fir / Pe care Parcele îl torc* (Bl, 350); Mă bate v r e m e a, mă bate *ziua*, mă bate *clipa* (A, 184) – unde simbolurile derivate din noţiunea abstractă sunt situate în climax descendent (anticlimax).

Diversele faze ale existenţei umane sunt simbolizate prin momente (de plenitudine ori de declin) ale zilei sau ale anotimpurilor, anihilându-se astfel stricta

semnificație temporală a simbolului; acesta este mecanismul mutației de sens de la simbolurile temporale la cele ale „morții". Existența întreagă este divizată în unități specifice anului, zilei sau orei, în aşa fel încât timpul nu mai are realitate şi durată proprie, fiind deviat ca sens către „dispaıiție, extincție": Las'să vie, să culeagă, / *Vara mea* rămâne-ntreagă (Bl, 191); S-ajungi în calea ta văzduhul pur:/ Miraculoasă, veşnică *amiază* (Ph, 168); Prezentul cu scânteia lui nu poate / Să lumineze – a b i s u r i l e toate / Şi veşnicul *amurg* din noi (Ph, 211); Încă *un an, o zi, un ceas* – / Şi drumuri toate s-au retras / de sub picioare, de sub pas (Bl, 441). Arghezi reia, la un moment dat, refrenul celebrei balade de *François Villon,* în poezia cu acest titlu, fără să-i modifice semnificația originară – metonimic-simbolică: Unde-i murmurul fostelor pâraie / Şi-al apelor clătite- n eleşteie, / Marie, Maică Preacurată? / Dar unde-i *zăpada de-altădată?* (A, 308). Aceeaşi semnificație o au simbolurile analizate mai sus, extrase din poezia lui Arghezi *O zi* şi clarificate chiar în text: *Ziua de ieri* s-a ținut după mine, crezând, / Ca un câine flămând, / Că e legată cu ceva, cu vreo curea,/ Cu vreo frânghie, de v i a ț a mea // (...) Cine şi-a pierdut *o zi* cât o viață, / S-o caute repede (A, 195). Simbolurile temporale se convertesc uneori în concretizări ale durabilității/perisabilității: Ei mi-au schimbat *stejarii în sălcii plângătoare* (P, 98); Să luăm cenuşa stinsă pe vechile altare, / Să-i dăm din nou *văpaia* şi-un fum mai roditor, / S-o-mprăştiem *sămânță,* pe şesul viitor (A, 52); Nu-i trufie-n jilț şi straie / Legea mea să n-o-ncovoaie / Şi n-a fost pe lume *trunchi* / Să nu-mi cadă în genunchi (A, 345) – exemplu în care echivalentul simbolizat din text clarifică semnificația simbolului.

O figură care revine în câmpul semantic al simbolurilor temporale, dar cu valori uneori tranzitorii între „durată" şi „moarte", este simbolul *ceasului*: Bang-Bang! Cât de bine-ar fi / cetatea să uite o zi / că *ceasul* îi este stăpân / Dar *ornicul* bate bătrân (Bl, 181). În exemple ca cel de mai sus, există o clară independență a simbolului – aproape convențional – de contextul explicit în care apare. Alteori, însă, într-o mai strânsă dependență de context, acelaşi simbol îşi deplasează semnificația către sfera „morții". Astfel se precizează, în corelație cu alte simboluri temporale (*amurg, vecernii, utrenii, toacă* – unități divizionare ale timpului în practica religioasă) şi cu metafora simbolică (*aripa de scrum*), sensul de evoluție către „dispariție, moarte" pe care îl are întregul text al poemului arghezian *Priveghere* (v. şi *infra*, **5.2.**):

Nu-nchide ochii, nu adormi,
Ceasul e pe aproape, pe-aci,
Trebuie să treacă.
Poate cam pe la *toacă;*
Poate cam între *vecernii şi utrenii*,
Cam după *amurgul* cu mirodenii, (...)
Cam pe **vremea** asta.

Ia seama bine.
Ceasul o singură dată vine.
Bagă de seamă.
Nu tăcea dacă auzi că te cheamă.
Spune-i **ceasului**: „Ți-am auzit aripa de scrum
Cată-ți de drum" (A, 195–196).

De altfel, textul cuprinde mai departe o nouă serie simbolică, înscrisă de asemenea în sfera „morții", alcătuită din substantive și determinări extrase din câmpul semantic al ritualului de înmormântare (v. și titlul): *sfintele femei, făclii de ceară, trupul (tău) adormit*[23].

B. b. ***Simbolurile*** propriu-zise ale ***„extincției",*** ale ***„morții"*** sunt neașteptat de unitare ca sferă lexicală; cu o singură excepție în textele excerptate de noi, ele se extrag, ca și mai sus, din câmpul semantic al ritualului de înmormântare și sunt aproape exclusiv limitate la poezia lui Arghezi: Convoaie duc toamna-n *mormânt.* / Grămezi de *lințolii* se sfâșie-n vânt / (...) Și *doliul* înfață țării și livezi (A, 31–32); Stihuri, acum, porniți, vă scuturați, / Ca frunzele-aurite, pentru moarte, / Pustnicii tineri, triști și delicați, / Păstra-vă-vor într-un *sicriu* de carte (A, 123); Lasă horele și trânta să-ți învie *cimitirul,* / Cela ce ridici beteala iederilor peste vis (A, 133). Câteodată, chiar, simbolul este extins asupra contextului și explicitat: Cătunul s-a mutat tiptil, din zare, / În *cimitirul* lui, mai mare (...) / Târât în ploaie de ciubote grele, / Drumețul, noaptea, poate să se-nșele / Și, încercând cârligul pus la porți, / Să ceară găzduire de la morți (A, 284). Sursa metonimică este foarte clară, în cazul simbolurilor circulante ale „morții"; situația va fi, însă, alta pentru simbolurile mai puțin răspândite și dependente mai strict de context (v. *infra*, **5** și **6**).

Excepția amintită o constituie un cuplu simbolic care s-a bucurat de o lungă existență culturală începând din epoca romantismului: *somnul* și *visul* – echivalate cu „moartea". Cuplate sau nu, ele se întâlnesc – neașteptat de puțin, totuși – la Blaga, Arghezi și Philippide: Căci *somnul* tău nu trebuia să-nece/ Sufletul meu de piscuri mari de piatră (A, 73); Încă un an și-*un vis* și-*un somn* – / și-oi fi pe sub pământuri domn / al oaselor ce drepte dorm (Bl, 441); Era-ntr-un vechi oraș încremenit, / Plin de mister, *de noapte și de moarte.* // (...) Și ca-n străvechiul târg necunoscut / Din *visul* rău cu arătări haine, / Simt zidul dușmănos și nevăzut / Mergând mereu alături de mine (Ph, 193, 195).

B. c. ***Simbolurile*** care concretizează în poezie ***„destinul, soarta umană"*** revin la mai mulți autori și sunt extrase fie din sfera lexicală a „călătoriei" (*drum, luntre*), fie – reminiscență livrescă – din aceea a continuității (eventual întrerupte), pe care o reprezintă *firul* (Parcelor).

Existența-călătorie nu însumează simboluri cu o semnificație omogenă; o gradație, asemănătoare și uneori corelată cu simbolurile tempoorale, poate fi urmărită: În *drum* mi se desfac prăpăstii (G, 3); Treci peste tine ca peste *un drum* închis / Și nu spune cine te-a trimis (A, 174 – v. *infra*, **4. B.d.**, continuarea strofei); Mi-aleg *poteca* strâmtă ca să trec, / Ducând în cârcă muntele întreg (A, 31); Ce lungă mi-e *poteca* și îngustă! / Mă pot gândi că nimeni nu mai vine / Să tulbure tăcerile din mine (A, 327).

Apropierea sfârșitului este sensul-limită în această serie simbolică: Încă un an, o zi, un ceas – / și *drumuri* toate s-au retras / de sub picioare, de sub pas (Bl, 441); N-au mai rămas prea multe de-nvins și de știut. / *Șoseaua* se strâmtează, *cărările* se-mbină (A, 84).

Simbolurile destinului sunt uneori asociate cu lexicul călătoriei acvatice; Dacă ochilor tăi le-ar plăcea / Nevăzutul și neștiutul, ai putea / Veni la mine, parcă, / Și te-ai lăsa primejdiei din *barcă.* // (...) Nămolurile tainelor toate / Zac în mine răsturnate. / *Luntrea* târâtă de ele / Se lovește de nuferi și stele (A, 185). În șirul vieții noastre întreg, se face seară, / O seară fără sunet, nici vânt, nici amintiri. / Ieri a plecat *o*

barcă, azi *alte bărci* plecară, / Convoi de goluri strâmpte pe undele subțiri (A, 129); Izbânzile cui n-au căzut? / Şi inima cui n-a tăcut? / Ah! *Luntrele* toate spre-apus/ un val aherontic le-a dus! (Bl, 181); În suflet numai *vâsle*, în cuget numai dor / Dar nu ştiam în faptul dimineții / Că *vâslele* s e s f a r m ă şi dorurile dor (Ph, 185).

Dacă Philippide sau Blaga nu se pot desprinde de sursa livrescă, atunci când simbolizează destinul uman printr-un *fir,* la Arghezi legătura e pierdută şi – mai mult, chiar – simbolul „tradițional" antrenează alte sensuri simbolice pentru cuvinte apropiate în context: Ființe (...) / Şi doar închipuirea care toarce / *Un fir* măiestru mai presus *de Parce /* Cutează să se-apropie de ele (Ph. 272); [Izvorul] E ca *un fir /* pe care *Parcele îl torc* (Bl, 350); Pe *firul meu* trec *alte fire. /* Se-ating cele groase de *firul subțire. / O sfoară* se curmă şi alta se duce. / La toată răscrucea e-o *cruce* (A, 354). Exemple de acest tip sunt cele mai apropiate de simbolurile poetice propriu-zise, căci se dovedesc mult mai dependente de context decât ar trebui să fie, în principiu, simbolurile convenționale.

B. d. ***Simbolurile „adversităților"*** se află în strânsă legătură cu categoria precedentă, astfel încât apar dc multe ori în aceleaşi contexte. Doar în parte convenționale, ele permit suficientă libertate de alegere, apelând totuşi, în genere, la o sferă semantică bine conturată; lexical vorbind, aceste simboluri sunt de obicei vegetale sau animale, la Arghezi şi Voiculescu, ori legate de puține alte aspecte ale naturii înconjurătoare, la ceilalți autori: În drum mi se desfac *prăpăstii, /* Şi-n *negură* se-mbracă zarea (G, 3); Şi-n visurile noastre retrăim / Ca şi-n viață / Câte un vers ciudat / Din marele Poem, pe care voi/ Ni l-ați plătit cu *bulgări de noroi* (Min, 12); Strigoi, / Rupt din veacul de apoi, / Vrej de şoapte, / Din bici ud şi din țăpoi/ Hăituit de *Miaza Noapte* (IB, 80).

Arghezi este scriitorul cel mai consecvent în selectarea simbolurilor vegetale din sfera dezagreabilului (corelate, de altfel, în text cu alte serii simbolice), în timp ce Voiculescu, în spiritul legendelor apocrife şi al cărților populare, uzează de simboluri animaliere aproape stereotipizate: Prin gândurile mele căile se țes / Mereu, pe unde *spinii* mi-am cules (A, 92); Cetatea să cadă-n *nămol, /* Păzită *de spini* şi de gol (A, 104); Treci peste tine, ca peste un drum închis / Şi nu spune cine te-a trimis. / Treci prin *pirul negru şi bălăria groasă* / Ca un câine care se-ntoarce acasă (A, 174 –v. *supra,* **B.c.**); Te caut printre *spinii* din grădini, / Dau *buruienile* de-o parte, *de otravă, /* Şi pipăi locul urmei tale cu zăbavă (A, 308); Poetul sare lacom asupra-naltei glorii, / Cu-mbătătoarea-i carne s-aline sacra foame./ Şi eu am alergat-o-n pustiul lumii voastre / Şi m-am bătut cu *tigrii şi şerpii* pentru ea, / Am fugărit-o până-n *capcane şi dezastre, /* Dar când s-o prind, în cale-mi ieşişi tu, scumpa mea! (V, II, 255).

B. e. ***Simbolurile „universului interior"*** (cel mai adesea claustrat), formează şi ele o sferă lexicală unitară, extrasă din terminologia arhitecturală laică (a locuinței, de obicei) sau religioasă (biserica, mănăstirea).

Este o serie simbolică răspândită la mai mulți scriitori, mai aptă prin semnificația sa să se modeleze după orice tip de expresie poetică; de aceea, o întâlnim de la simboliştii secolului XX până la Arghezi şi Voiculescu. Universul interior claustrat este sugerat fie de sensul substantivelor-simbol (*cetate, meterez, labirint*), fie de determinări suplimentare cu valoare simbolică (*cheie, lacăt, lanț, zăvor*): Durerea mea!... / În *parcul* ce l-am privit prin spinii / Înşiruiți de pază, pe *gardu-ți* negru, ieri, / (...) Şi n-am putut să intru, că nu mi-ai dat puteri / Să-i trag din *poartă lanțul* avarelor tăceri, / Nici să-i clintesc pe-o

clipă, / Din *gardu-ți* negru, *spinii* (Farago, APS, 163); Simt *zidul* duşmănos şi nevăzut / Mergând mereu alăturea de mine (Ph, 195); Cine ne puse-n suflet aceste magici *chei?* / (...) Am descuiat tărâmul eternelor idei (V, II, 268); Iubita mea, ai suflet adânc întortocheat / – Vast *labirint,* ascuns sub *palatul* frumuseții – / (...) *Dedalicul* tău suflet *locaş* mi l-am ales / Şi jur că niciodată din el n-am să mai ies (V, II, 263); *Lacăte,* cine te-a închis / La *uşa* marelui meu vis?/ Unde mi-i *cheia*, unde-i păzitorul, / Să sfarăme *zăvorul?* / (...) Cine va pune-n *uşa* noastră *cheie* / O singură scânteie? / (...) *Lacătul* simte şi tresare / Cu bezna mea, ca de o sărutare. / Stea, nu poți tu intra-n *veriga* lui / Şi *lacătul* tăcerii să-l descui? (A, 38–39); *Catapeteasmă* pustie, / În *altar*, îmi intră hoții (A, 70); Cu *templul* în spinare, cărui slujesc de *treaptă* (A, 129).

Doar rar, şi cu explicitări în text, simbolurile „universului interior" de obicei unitare – notează o deschidere: Iată, / A u sărit *zăvoarele* / Şi *mănăstirea* mi-a rămas descuiată (A, 34 – mai departe, în text: Cu *tunetul* se prăbuşiră şi norii/ În *încăperea* universului închis (*ibid*); De mii de ani eu mă păstrez / F ă r ă *cetăți* şi fără *meterez,* / Sunt alt soi de bărbat: / Eu am bătut şi fără să mă bat (A, 314); *Cetățile*, un vânt le-a măturat / Şi *zidurile* mari şi întărite / Se fac tărâțe – n vânt, (...) / Au fost *cetăți* şi n-a rămas o urmă (*Ibid).*

Nu intenționăm să transformăm expunerea de față într-un dicționar de simboluri circulante comentate. Cele mai semnificative surse (**A.a** şi **b**) şi cele mai importante categorii semantice ale simbolurilor poetice provenite din simboluri convenționale (**B.a** – **e**) au fost trecute, până acum, în revistă. Lista acestora din urmă se poate prelungi, dar ceea ce urmează va cuprinde doar – cu foarte rare excepții – simboluri convenționale prea puțin modificate ca semnificație în context. Ne limităm, deci, la enumerarea lor, însoțindu-le de un număr mic de exemple.

B. f. ***Simbolurile „legăturilor"*** se realizează cu mereu aceeaşi acoperire lexicală la toți autorii, situație comună de altfel tuturor sferelor simbolice care urmează: *rădăcina/rădăcinile, izvorul – fluviul – fântâna*, rar *ancora.*

> **Ex.** [părinții] Ei vor să fie *rădăcinile*, / prin cari ne prelungim pe subt pământ (Bl, 354); Dezgrop în mine *rădăcina* lumii (Ph, 212); Şi sufletul flămând de nemurire/ Cu *rădăcini* amare îmi hrănesc (V, II, 75); Cum vor să-mi tulbure *izvorul*/ Din care sufletu-mi s-adapă (G, 3); Caut *izvorul* cu undele noi/ Şi sorb din borş de noroi / Mocirlă şi zmârc (A, 184); Pustiile uitării s-aştern în mine-acum. / Învălmăşite-n ele dorm sute de *izvoare*/ Şi nici un *fluviu* încă nu le-a cules din drum / Mânându-le, voinice şi sprintene, spre mare (Ph, 169); Mă-ntorc din nou la fluviile v e c h i / Din care am băut odinioară. / (...) Dar eu trec mai departe spre vechile *izvoare* (Ph, 187–188); o vrăjitoare mănătarcă, / De la *fântâna* tinereții (IB, 46); Zvârl *ancora* la țărmul unde-mi aflai norocul / (...) Oceanele Iubirii revărs în jurul tău (V, II, 276).

B. g. ***Simbolurile „înrobirii"*** (la care se adaugă varianta „supunerii din dragoste") sunt surprinzător de limitate: *firul – lanțul,* în gradație intensivă.

> **Ex.** Neputincios pari şi tu azi – [Oltul] / Te-a-ncins cu *lanțuri* împăratul (G, 12); Tu *firul* tău oricând vrei poți rupe sau scurta, / Dar *lanțul* meu rămâne şi-i fără-mpotrivire (V, II, 288); Zadarnic însă pasul mi-l grăbii / Şi începui s-alerg prin glod şi şanțuri. / În urma mea, cu clinchete zglobii, / Suna mereu *alaiul meu de lanțuri* (Ph, 269).

B. h. ***Simbolurile „renaşterii"*** (spirituale ori erotice, în analogie continuă cu renaşterea elementelor naturii) fac parte dintre cele mai convenţionale şi împietrite formulări simbolice: *primăvară / aprilie, sămânţă.*

Ex. Ne bate *primăvara* în inimi!... Să-i deschidem (V, II, 266); O, unde eşti, creangă de-*aprilie*, să-mi împrori / Ferestrele vieţii, cu verdea-ţi lucire (Farago, APS, 167); Şi cântă, şi râde *Aprilie* (Stamatiad, APS, 270); Văzduhul *seminţe* mişca / spre ţinte doar undeva-n mituri/ întrezărite (Bl, 257); *Seminţe* tinere-n lumină sus/ Trec iar prin carnea fructului spre nemurire (V, II, 68).

B. i. ***Simbolurile „purităţii",*** mult cultivate în poezia simbolistă a sfârşitului de secol, sunt de obicei simboluri florale sau metonimic-evocatoare ale universului infantil, adesea explicate: *crin, floare, poveşti, prunc.*

Ex. Ah! *Crinul* alb de-odinioară / Ce răspândea discret parfum –/ Parfum de mistică iubire –/ (...) O! nu atinge *alba floare*, / Petalele s-or scutura (Stamatiad, APS, 260); Deosebeşti chemarea *pruncului* de vânt / Cântată de o voce din pământ, / Născut în mine, *pruncul* rămâne-n mine *prunc*/ Şi sorcova luminii în braţe i-o arunc (A, 28); *Păpuşile, poveştile,* cum au trecut / De n-am ştiut şi nu am priceput? (A, 308); Vino, / Dinainte-ţi voi desface *pelinul* şi *romaniţa* / Pe care le coace arşiţa (A, 190).

B. j. ***Simbolurile „speranţei"*** sunt extrase din sfera lexicală a „luminii": *lumină, aureolă, soare, stea.*

Ex. Şi toate gem, sunt ani de când / *Lumina* stinsă e în far (Stamatiad, APS, 268); Nemişcată-n margini, *lumina* se răstoarnă (A, 129); Şi te poartă (...) / Spre-ntrezărite-*Aureole* (Min, 10); Din *Soarele* îmbrăţişat de Nor... (IB, 137); Din când în când câte-o lacrim-apare / şi fără durere se-ngroaşă pe geană. / Hrănim cu ea / Nu ştim ce firavă *stea* (Bl, 177); Văpaia *stelei* albe mi-a tras prin noapte drum (A, 360).

B. k. ***Simbolurile „aparenţelor (înşelătoare)":*** *monedă, plumb/aur, poleială, icoană* „imagine", *haină.*

Ex. Şi nu mă plâng că poate iubirea ta mă-nşală,/ Nu cat de mincinoasă *moneda* ce-mi strecori, / (...) Şi nici nu zgârii *plumbul* sub calpa *poleială* (V, II, 272); Nu-mi cerceta obârşia, ci ţine-n seamă soiul, / Guşti fructul, nu tulpina, chiar aur de-ar părea (V, II, 253) De ce ai vrut, urmaşă, din groapa mea să vin, / De ai n e m ţ e a s c ă *haină,* dar suflet b i z a n t i n? (P, 97); De ne-ar ajunge numai *icoana* ce o lasă / O undă lângă luntre, un povârniş de casă, / (...) Tu ţi-ai închide ochii şi le-ai porni să vie / *Icoanele* pierdute-n lumină aurie, / Şi-ai retrăi trecutul întreg, cu ochiu-nchis, / Fără să simţi că-ncepe să semene a vis (A, 83).

B. l. ***Simbolurile „artei"*** sunt mai ales simboluri muzicale: *cântec, harpă, strună/coardă, vioară.*

Ex. Dă-mi *cântecul* şi dă-mi lumina / Dă-i raza soarelui de vară / Pleoapei mele ostenite (G, 3 – v. *supra*, j); *O harpă şi o vioară,* / Cu *strunele* de sfoară, / Zac în sânge şi noroi (A, 300); Din *coarde* şi din graiuri, din slove şi mărgele, / Au fost mai căutate la horă ale mele (A, 360).

C. A fost destul de răspândită în poezia interbelică o tendință către abstractizarea expresiei, tendință care s-a manifestat prin utilizarea a numeroase procedee sintactice (discontinuitate şi dislocare mergând până la aparenta independență a unităților sintactice), lexicale (abuzul de neologisme rare şi valorificarea zonei abstracte a limbajului) sau stilistice. În această ultimă categorie se înscrie o particularitate pe care o punem – abuziv, de fapt – în discuție în legătură cu simbolul: frecvența unor substantive ori adjective / adverbe substantivizate, cărora li se acordă evident, în text, valoare figurativă, deşi ele sunt de fapt *abstracte* şi contrazic de la început regula semantică a simbolizării. Dacă ar trebui, totuşi, să le încadrăm în schema care stă la baza clasificării şi comentariului nostru, am putea să le considerăm *simbolizate* (şi nu *simboluri*), care iau pentru moment locul simbolurilor propriu-zise.

N-am acorda atenție acestei particularități, dacă ea n-ar reveni cu o remarcabilă consecvență, la scriitori altfel diferiți între ei: Philippide şi Ion Barbu, Voiculescu şi Minulescu, Arghezi şi Blaga. O explicație exactă a frecvenței simbolizatelor – abstracte – (aproape fără excepție notate cu majusculă, ca pentru a se atrage atenția şi grafic asupra lor) în locul simbolurilor – concrete – ar fi, fără îndoială, greu de dat. Nu ne putem împiedica să observăm că poezia franceză a sfârşitului de secol XIX şi a începutului de secol XX, din perioada simbolismului ajuns la stadiul teoretizării propriilor sale modalități de expresie, a folosit, uneori însoțite de determinări clarificatoare, alteori nu, abstractele în textul poetic; exemple există de la Baudelaire la Rimbaud şi de la Mallarmé la Valéry. Este probabil că influența acestor idoli doar uneori mărturisiți constituie o primă explicație pentru prezența – spectaculoasă – a abstractelor în poezia românească dintre cele două războaie. Dar în afară de ea, se poate presupune că operația inversă procesului de simbolizare, introducerea în text a simbolizatului în locul simbolului, a fost rezultatul meditației asupra poeziei, asupra esenței, dar şi tehnicilor sale. Toți scriitorii sunt tentați de aceste teoretizări, dar la puțini efortul se concretizează în opere programatice. Procedeul amintit ni se pare a fi un reflex al faptului că poezia se înțelege pe ea însăşi şi îşi stăpâneşte perfect tehnicile.

Câteva versuri ilustrative vor clarifica şi tendința, şi procedeul; trebuie să subliniem, însă, pentru cazul în care fragmentele nu sunt uşor de identificat în absența contextului poemelor întregi, că abstractele fac parte din *ansambluri* simbolizante sau metaforizante şi că nu apar niciodată „izolate" din punct de vedere figurativ. Se va observa, de asemenea, că substantivele propriu-zise sunt cele mai numeroase, dar şi că inovația apare odată cu substantivizarea adjectivului, a participiului ori a adverbului, de obicei la Ion Barbu şi Arghezi.

În poezia lui Minulescu procedeul se limitează la utilizarea abstractelor substantivale, în număr considerabil şi fără o prea riguroasă selecție; totul foloseşte pentru obținerea unui efect spectaculos: Porni-vom tineri ca *Albastrul* imaculatelor seninuri (Min, 10); Iar eu – / Pornit în căutarea / *Frumosului* din suflet / Şi din rime (Min, 25); Înfige-ți în priviri *Minciuna* / Şi-n caldul buzei *Adevărul* (Min, 49); În craniu port *Imensul*, stăpân pe Univers / Şi-n vers voința celui din urmă *Nențeles!* (Min, 65); Şi-ascult / *Perpetuarea* cum fredonează-n haos! Min, 71).

Abstractizările simbolizate de Voiculescu, neaşteptat de numeroase, alternează între variantele lexicale ale timpului, iubirii şi durerii, câteodată personificate în context: Ce cauți, trist adaos la soartă, *Amintire?* (V, II, 50); Atâta cât *durerea* s-o mărita cu *visul*

(V, II, 83); Să fie dar *Iubirea* o mască a *Durerii?* / Alt chip al ei când poate adoarme şi visează? (V, II, 273); În ei am pus *Iubirea* lângă *Eternitate,* / Să lupte cu vrăjmaşul *Destin* îngemănate (V, II, 274); nu se desparte / *Iubirea* ta de marile-i surori: / Eterna *Artă,* suverana *Moarte* (V, II, 280); Se veştejeşte *Timpul* în noi ca floarea-n glastră (V, II, 281).

La Philippide sau Blaga, procedeul este mai puţin întrebuinţat, având mai curând un caracter ocazional: Şi-acum doar *Timpul* trece, încet şi fără scop. / (...) Împinge *Timpul* lenevos şi tont / (...) Şi se afundă în câmpia largă/ Ducând şi *Timpul* după el (Ph, 304–305); *Nimicul* zăcea în agonie, / când singur plutea-n întuneric şi dat-a / un semn *Nepătrunsul*: / Să fie lumină!" (Bl, 4); *Nimicul* îşi încoardă struna (Bl, 72).

Ion Barbu utilizează, cum era de aşteptat, abstractele extreme, de obicei neologisme, multe dintre ele rare sau în combinaţii inedite: Tu, muzică a formei în zbor, *Euritmie!* (IB, 123); Castelul tău de gheaţă l-am cunoscut, *Gândire* (IB, 123); Şi peste tot, în trupuri, în roci fierbinţi – orgie / De ritmuri vii, de lavă, de freamăt infinit, / (...) Va hohoti, imensă, *Vitala Histerie* (IB, 100); tot lui îi aparţine şi inovaţia gramaticală, substantivizarea adjectivelor şi chiar, prin simetrie, a adverbului: La mijloc de *Rău şi Bun,* / Pân'la cer frângându-şi treapta, / Trebuie să înflorească: / Alba / Dreapta / Isarlâk (IB, 81); Prin *Târziu şi Inalt,* / În plictisul şi căscatul lung al râpelor de smalt, / Hai în zbor de şoarec sur...(IB, 77).

Predilecţia lui Arghezi de a combina şi de interverti zonele semantice specifice abstractului şi concretului înscrie procedeul la care ne referim printre altele utilizate în acelaşi scop; de aceea abstractele substantivale (ori substantivizate) se reliefează în contexte fie foarte concrete: Pentru-*ntunericul* întins în tine / Am stele mici... (A, 102); Dar cântecul în mine tânjind să se deştepte/ (...) Răsună-n depărtare, mai sus şi mai afară,/ Ca-ntr-o *vecie* albă cu stâlpi şi turle drepte (A, 92), fie general simbolice: *Nimicul* nepipăit să-l caut vrui, / Acela care tresare / Nici nu ştii de unde şi cum. // Am răscolit pulberi de fum ... (A, 174); Dacă ochilor tăi le-ar plăcea / *Nevăzutul şi neştiutul,* ai putea / Veni la mine, parcă, / Şi te-ai lăsa primejdiei din barcă (A, 185).

Procedeul, în fond „teoretizare" a simbolizării şi intervertire a locului şi rolului simbolului faţă de simbolizat în cadrul unităţii textuale, constituie o dovadă a faptului că utilizarea în genere a figurii analizate în acest capitol era rezultatul unei alegeri şi al unui proces conştient, dezbatere interioară cu largă semnificaţie de care n-au fost străini nici unul dintre marii scriitori ai perioadei interbelice.

5. Simboluri poetice propriu-zise; categorii de sens

După amănunţita trecere în revistă a simbolurilor provenite din convertirea simbolurilor convenţionale (ori, cel puţin, cu circulaţie în mai multe texte), ne este facilitată sarcina de a prezenta statutul simbolurilor poetice propriu-zise. Situaţia acestora este întrucâtva deosebită şi pot fi identificaţi mai mulţi factori care concură la izolarea lor în ansamblul simbolurilor ocurente în poezie. În primul rând, simbolurile din această categorie şi-au pierdut autonomia faţă de context, ceea ce face ca – mai integrate şi mai dependente de textul în care apar – ele să nu fie întotdeauna la fel de clare, deşi, în funcţie de semnificaţia lor generală, pot fi grupate în câteva – restrânse – categorii. În analiza distributivă a acestui tip de simbol, se obţin, totuşi, mai puţine câmpuri sau sfere

semantice largi, iar repartiţia acestora în opera scriitorilor este extrem de inegală: Arghezi domină autoritar, atât în ceea ce priveşte funcţiile simbolurilor, cât şi frecvenţa sau dirijarea lor către anumite semnificaţii globale.

A doua particularitate a simbolurilor poetice propriu-zise o constituie faptul că o asemenea figură nu apare aproape niciodată izolată, ci se încadrează într-o serie armonizată semantic cu simbolul central, chiar dacă nu întotdeauna secvenţa simbolică rezultată este perfect unitară ca sens. Asistăm cel mai adesea la fenomenul analizat de Sorin Alexandrescu[24] sub numele de *iradiere a simbolului*, eventual însoţită de schimbarea perspectivei asupra semnificaţiei întregului text. Există, chiar, situaţii în care fiecare termen al seriei, considerat separat, ar putea fi interpretat eventual ca metaforă (simbolică) şi când numai *secvenţa* este aceea care induce figurii semnificaţia mai largă şi abstractă specifică semanticii simbolului.

În sfârşit, în legătură atât cu dependenţa de context, cât şi cu secvenţele simbolice, o a treia trăsătură specifică simbolurilor propriu-zise este dată de semnificaţia lor mai difuză, determinare prin care înţelegem sensul mai neclar, mai greu şi mai puţin delimitabil al simbolului poetic, cu alte cuvinte – ambiguitatea sporită a acestuia în comparaţie cu celelalte categorii tratate până acum. (Pentru ambiguitatea maximă, v. *infra*, **6**, simbolurile *autarhice*, obscure).

Vom regăsi, în parte, aceleaşi sfere globale de sens, dar acoperite cu alte simboluri, selectate din alte zone lexicale: revin, în realizări ambigue şi estompate semantic „timpul", „moartea", „existenţa umană", „suferinţa". Se conturează, însă, simboluri care n-au avut corespondente între cele convenţionale: ale „speranţei/ idealului", ale „iubirii" şi ale „răului" – cauză a „decadenţei", de care pot fi cu greutate disociate.

5.1. ***Simbolurile „timpului"*** nu sunt uniforme ca grad de ambiguitate. Mai clare, simbolurile lui Minulescu se plasează într-o zonă intermediară, la limita cu cele circulante, putând fi mai uşor desprinse din context: Taci, / Să nu-mi deştepţi tristeţea amintirilor culcate / În sicriurile-albastre ale zilelor de ieri!...(...) / Şi să nu mă chemi pe nume – / Să-mi deştepţi din piatră *chipul / Sfinxului* / Ce-ar vrea să-mi spună că e timpul să-l deştept (Min, 17); Vorbesc cu mine însumi şi-mi zic: / De ce mă minţi / De-atâţia ani de-a rândul că tu eşti cel mai mare / Din toţi îmblânzitorii cohortelor barbare, / Că-n gestul tău palpită *străvechile altare* / Iar *vasta catedrală* zidită de părinţi / (...) O poţi schimba-ntr-o clipă (Min, 62).

Gestul spectaculos din versurile lui Minulescu nu mai există la alţi autori şi nici nu se mai poate urmări vreo legătură de sens (metonimică, analogică ori de alt fel) între simbolizat şi simbol. De aceea, „timpul" poate fi simbolizat de substantive foarte îndepărtate, prin sensul lor denotativ, de sfera semantică a timpului. Dacă simbolurile consacrate menţineau încă această legătură (*ceasul/ornicul,* unităţile divizionare temporale – *anul, ziua, clipa, vecernia* etc.), ea lipseşte acum complet. Doar contextul poate dirija într-un sens determinat temporal interpretarea unor simboluri ca acelea pe care le vom numi mai jos. De cele mai multe ori, nici măcar legătura cu ideea de „istorie" şi de „trecut" (ca în exemplele din Minulescu – *Sfinxul, catedrala, străvechile altare*) nu se mai păstrează.

În poemul lui Philippide *Întâmplare în deşert*, de exemplu, întâlnim un astfel de simbol, interpretabil în principiu foarte larg, dar pus evident de autor în legătură cu TIMPUL, prin combinarea simbolizării cu prezenţa în text a simbolizatului (v. şi *supra*, **4**, **C**).

Un câmp uscat de-un vânt de foc; o zare
De diamant albastru împrejur;
Văzduhul încleştat în căngi de soare;
Şi-n mijlocul acestei cuşti de-azur,
Un soi de poartă cât un turn de mare,
Arc de triumf gigantic pe sub care
Va fi trecut odată un împărat ciclop,
Şi-acum doar **Timpul** trece, încet şi fără scop.

Întortocheat, subţire, mlădios,
Când năpustindu-se cu capu-n jos,
Când repezindu-şi fruntea în sus cu străşnicie,
În salturi ca un cangur, şi sprinten şi vânjos,
Un semn de întrebare aleargă pe câmpie.

Se-opreşte lângă poartă, adulmecă şi parcă
Nu ştie: mai departe să plece, să se-ntoarcă...
Dar cu o smucitură din cerbice,
Cum sare-un cal la pocnete de bice,
Se-azvârle pe sub *poarta Ciclopilor*, c-un ghiont
Împinge **Timpul** lenevos şi tont,
Apoi din nou cu tumbe de monopod aleargă,
Sclipind la soare luciu ca un resort de-oţel
Şi se afundă în câmpia largă,
Ducând şi **Timpul** după el! (Ph, 304–305).

Simbolul şi simbolizatul coexistă în text. Dacă *Timpul* abstract este separat de simbolul – inedit şi oferind posibilităţi către o foarte deschisă interpretare (*semnul de întrebare*) – trebuie presupus că acesta din urmă capătă în text o nuanţă suplimentară de sens, menţinându-se însă în aceeaşi largă sferă a simbolurilor temporale: poate – „elementul insolit care grăbeşte curgerea timpului", poate – „evenimentul care anihilează timpul", într-un peisaj arid de început de lume şi de civilizaţie (v. aluzia la Ciclopi), specific versurilor lui Philippide din ultimul său volum.

Acelaşi procedeu, al coexistenţei simbolului cu explicitarea semnificaţiei sale apare, neaşteptat, şi într-un poem de Arghezi din *Cuvinte potrivite, Arheologie*:

Sufletul meu îşi mai aduce-aminte
Şi-acum şi nencetat, de ce-a trecut,
De **un trecut** ce mi-e necunoscut,
Dar ale cărui sfinte *oseminte*

S-au aşezat în mine făr'să ştiu,
Cum nici pământul ştie pe-ale lui,
În care dorm *statui* lângă *statui*
Şi-i zăvorât *sicriu* lângă *sicriu* (A, 56).

În afara titlului semnificativ, a cărui aluzie la *trecutul* numit clar în text nu poate fi neglijată, remarcăm legătura simbolurilor temporale cu cele ale „morții", frecventă la Arghezi. Relația cu simbolurile „morții" este facilitată și de sensul convențional-eufemistic al verbului *a dormi*, dar și de expresia lexicală deviată a simbolului aproape circulant: *sicriu* sau *oseminte* nu mai sunt simboluri clare și exclusive ale morții; sensul le este modificat de context, ele fiind transformate în simboluri temporale cu incontestabilă nuanță de sens dirijată către „dispariție, extincție".

„Suferința" este o altă valență semantică suplimentară cu care se asociază simbolurile temporale la Arghezi; exemplele nu sunt foarte numeroase, dar le-am putut urmări și până acum (*supra*, **4 B.d**); mai semnificativă este gruparea acestor simboluri în serii, cu o concluzie totalizatoare care realizează și legătura de sens dintre „suferința umană" și „degradarea temporală":

M ă v ă d când *la Cină părtaș*,
Sau când, în prigoană, *sutaș*.
Încerc iar cămașa de-atunci,
Îngustă, cu-*o rană* de-atunci,
Și nemaiștiută
La inima vremii, tăcută (A, 352).
Titlul poeziei – *Reminiscențe*.

Aceste „explicații" nu vor mai exista în volumele următoare ale poetului, simbolul menținându-se parțial obscur, ambiguitatea textului neatinsă, iar posibilitatea de interpretare a simbolului mai liberă. Un astfel de exemplu, între altele – care vor intra în discuție odată cu celelalte categorii semantice ale simbolului –, îl constituie poemul *Timpuri*, unde nu numai timpul cuprinde „cheia" interpretării întregului text, ci și – din nou explicită – aluzia la *trecut*:

Uite-ți **trecutul** în palmă ...Te gândești...
Atâtea povești –
Când le-ai citit,
Fără-neput, fără sfârșit
Și cu sfârșitul la-nceput?
Seamănă măcar a **trecut**
Crâmpeiele acestea
Ce par să urzească povestea,
Icoanele șterse, în care umblă
O umbră de umbră?

Ape fără oglindire,
Sfoara pâraielor subțire
Care-ntr-o *dâră* se zbate
Pe *păturile* otrăvite ale *albiei uscate?*
Nisip, cenușe și lut
Sunt **un trecut**? (A, 192–193)[25].

Identificarea dintre simbolizat („timpul trecut") şi simbolurile majoritar acvatice este pusă sub semnul întrebării chiar în text; o întrebare retorică, al cărei răspuns evident afirmativ deschide posibilitatea nuanţării de sens a simbolurilor: semnificative pentru timpul „trecut", acestea devin totodată simboluri ale „decadenţei" – nu în sensul cultural-istoric, ci mai curând în acela de „degradare" fizică şi spirituală a universului înconjurător; v., în acelaşi text, simboluri şi metafore simbolice aproape curente ale „perisabilităţii" şi „inconsistenţei", care au semnificaţii apropiate: *poveşti, icoane* (şterse), *crâmpeiele* (ce par să urzească povestea), *o umbră de umbră.*

Plasarea în sfera temporală se face din primele versuri, căci determinările primului simbol (*poveşti*) introduc durata necesară pentru obţinerea impresiei finale de haos şi de perisabil: Atâtea **poveşti** (...) / *Fără-nceput, fără sfârşit / Şi cu sfârşitul la-nceput.*

De altfel, textul se divide în funcţie de două serii simbolice, semantic diferite. Cea dintâi întruneşte, lexical vorbind, simboluri ale „reflectării" – artistice sau nu (*poveşti, crâmpeie, icoane,* în sfârşit, într-un superlativ extrem, *o umbră de umbră*) – toate marcând inconsistenţa percepţiei, identificate interogativ şi incert cu simbolizatul: *Seamănă măcar a* **trecut**? Cea de a doua serie, total diferită ca sursă lexicală, se limitează la termeni dintr-o zonă acvatică – în accepţie largă –, apropiaţi între ei prin sensul comun de „degradare", „stare finală a unui proces distructiv": *ape* (fără oglindire), *sfoara pâraielor* (subţire), *dâră, păturile* (otrăvite), *albia* (uscată), *nisip*, la care se adaugă *cenuşe* şi *lut.* Identificarea finală se face şi pentru această serie (în care, alături de simboluri, intră şi metafore simbolice) tot în formă interogativă: *Sunt* **un trecut**? Dar, ca şi în prima jumătate a poemului, întrebarea e retorică, iar sensul global al textului alternează între „trecerea timpului" reflectat de existenţa umană şi modalitatea scurgerii lui, „degradarea, distrugerea, extincţia finală". De altfel, textul evoluează către alte simboluri, înrudite ca sens, aproape opace, de care ne vom ocupa mai departe (*infra*, **6**).

5.2. ***Simbolurile „morţii"*** nu sunt nici în această realizare independente de cele temporale. (O legătură existase şi în cazul simbolurilor convenţionale convertite în simboluri poetice). Le-am analizat mecanismul, atât cât o permite caracterul lor prin definiţie ambiguu, *supra*, **3.2.2.**

Unele dintre simbolurile din această categorie sunt mai clare: permanenţa suferinţei simbolizată prin aluziile la *răstignire, noaptea-împărăţia nopţii, ceaţa, abisul, cenuşa,* simbolurile extrase din ritualul *înmormântării* ori cele eufemistice apartenente aceleiaşi sfere (v. A, 76). Desigur, şi în cazul lor contextul este acela care pledează în favoarea interpretării într-un mod sau altul, cu atât mai mult cu cât în text simbolurile se înlănţuie în secvenţe unitare ca sens: Şi totuşi vocea lui sonoră / Părea pe yahtul ancorat, / Un cor solemn de preoţi tineri, / Ce-ngroapă-*n noaptea Sfintei Vineri / Un nou profet crucificat* / Pe-o nouă *Golgota*... (Min, 84); Suntem făcuţi mai mult din *noapte.* // Prezentul cu scânteia lui nu poate / Să lumineze-abisurile toate / Şi veşnicul *amurg* din noi, / (...) Dar dacă *noaptea* mă va birui? / (...) Dezgrop în mine rădăcina lumii; / În pieptul meu ce amintire grea!/ O urnă-n care veacuri de vis şi-au pus *cenuşa*:/ Luna sau inima mea? (Ph, 211–212); Tu eşti clopoţelul Sfântului Duh / Şi treci lung prin văzduh / Şi suni lepădarea de sine / Şi-*mpărăţia nopţii* ce vine (A, 69); Îl cotropeşte *ceaţa*, ca pe fiecare (A, 305); Cine şi-a pierdut o zi cât o viaţă / S-o caute repede. *Se înnoptează.* Se lasă *ceaţă.*(A, 195): Uh, cum sufletul se-mbarcă / *În sicriu*/ Şi vâsleşte spre *pribegi*; / Şi te

lasă *ceață.*(A, 195): Uh, cum sufletul se-mbarcă / *În sicriu*/ Și vâslește spre *pribegi*; / Și te schimbă să-nțelegi / Cenușiu. // Eu sunt *mortul*, eu *groparii. / Cimitirul și presviții!* / Eu jelesc! // Vânturi treieră stejarii/ Și-i zmucesc. / Ploaia plânge *rătăciții. /* Și, în mine, și iubiții / Mucezesc (A, 76–77).

Alteori, simbolurile „morții" își întregesc treptat sensul, de altfel ambiguu și opac, în evoluția lirică a textului. Un astfel de exemplu există în a doua parte a unui poem arghezian la care am mai apelat o dată, în cursul expunerii, căci era inaugurat de simboluri temporale apropiate de cele curente (*ceasul,* pe la *toacă,* între *vecernii* și *utrenii, amurgul* etc.) – *Priveghere*[26].

Vezi ușile să-ți fie încuiate,
Ferestrele ferecate,
Și poarta de la ogradă.
Că *or să vie grămadă*
Și sfintele femei,
Care se vor înălța din călcâie *câteșitrei,*
Cu *făclii de ceară*
Până la geamuri, ca să ceară
Trupul tău adormit.
Strigă: „Nu-i adevărat! Nu sunt *răstignit!*
Dovadă *pălmile* și *tălpile* mele".
Și pune câinii pe ele (A, 196).

Evoluția de sens, sugerată încă din titlu, se produce de la seria simbolurilor temporale către un simbol final – *sfintele femei* – al „morții". Exemplul este deosebit de semnificativ pentru a demonstra interacțiunea dintre context și simbol: nu numai prezența simbolului organizează contextul – cum se întâmplă în majoritatea poemelor construite pe baza unei figuri centrale –, ci și contextul contribuie la descifrarea semantică a simbolului și la situarea lui într-o categorie de sens determinată. În poemul *Priveghere,* contextul cuprinde unele precizări – chiar lipsite de valoare figurativă independentă – care dirijează sensul general către ideea de „moarte"; aceste precizări fie aparțin ritualului imediat premergător momentului morții (*femeile* sunt în număr de trei, ca ursitoarele sau Parcele, *făclii de ceară, trupul* (tău) *adormit, or să vie grămadă*), fie notează analogii simbolice cu patimile lui Hristos (Strigă: „Nu-i adevărat! Nu sunt *răstignit! /* Dovadă *pălmile* și *tălpile* mele"), fie înregistrează rezistența omului în fața morții (*ușile să-ți fie încuiate, / Ferestrele ferecate / Și poarta de la ogradă*). În acest mod, prin intervenția contextului, sensul simbolului central și al seriei antrenate de el nu mai este total opac, ci se clarifică parțial.

Poate că exemplul extrem al acestei categorii în care valoarea contextuală modifică profund sensul substantivelor-simbol îl constituie la Arghezi simbolul antifrastic al *jocului-„moarte"* din poezia *De-a v-ați ascuns...;* textul fiind prea cunoscut, îl reproducem doar fragmentar:

Dragii mei, **o să mă joc** odată
Cu voi, de-a ceva ciudat.
Nu știu când o să fie asta, tată,
Dar, hotărât, **o să ne jucăm** odată,

Odată, poate, după *scăpătat*.
E joc viclean de bătrâni
Cu copii, ca voi, cu fetițe, ca tine,
Joc de slugi și **joc** de stăpâni,
Joc de păsări, de flori, de câni,
Și fiecare **îl joacă** bine. (...)

Jocul începe încet, ca un vânt.
Eu o să râd și *o să tac,*
O să mă culc la pământ.
O să stau fără cuvânt,
De pildă, lângă copac.

E jocul *sfintelor Scripturi,*
Așa **s-a jucat** și *Domnul nostru Isus Hristos.* (...)
Așa e **jocul**, începe *cu moarte.* (...)
Acolo, voi gândi la **jocul** nostru, printre *frați.* (...)
O să lipsească tata vreo lună. (...)
Apoi *o să fie o întârziere* (...)
Și tata *nu a mai venit.* (...)

Așa este **jocul.**
Îl joci, în doi, în trei,
Îl joci, în câte câți vrei,
Arde-l-ar focul (A, 116–118).

Simbolului central, antifrastic, al *jocului*, contextul îi asociază o întreagă altă serie, gradată ascendent, subordonată nu direct ideii de „moarte" (care nu apare în text decât o dată prin perifraza *din lumea cealaltă*), ci aceleia eufemistice de „absență" – cuprinsă mai întâi în titlul *De-a v-ați ascuns...* Seria notațiilor eufemistice ale morții înșiruie verbe cu infime nuanțe suplimentare de sens, de la *o să tac, o să mă culc, o să stau fără cuvânt,* prin *o să lipsească (tata), o să fie o întârziere,* până la formularea definitiv negativă *nu a mai venit.* Aceste expresii eufemistice verbale nu pot fi considerate ele înseși simboluri, dar sunt atrase în text de corespondentul verbal (*a se juca*) al simbolului central – *jocul.* În formulări antifrastice, acesta își asociază însă și simboluri propriu-zise, din zona celor tradițional-religioase, cu scopul de a susține sensul general dirijat către semnificația de „moarte" a textului: **jocul** *sfintelor Scripturi*, **s-a jucat** *și Domnul nostru Isus Hristos, știind că și Lazăr a-nviat,* în sfârșit – *Așa e* **jocul**, *începe cu moarte.*

Nu sunt acestea singurele simboluri încadrabile în sfera semantică a „morții", dar credem că am epuizat principalele tipuri și modalități în care ele se constituie și se organizează în text.

5.3. ***Simbolurile „idealului, speranței"*** sunt uneori apropiate de cele convenționale; cu puține excepții, ele aparțin sferei lexicale a obiectelor luminoase ori a luminii în abstract. Mici diferențe – contextuale – pot fi stabilite între aceste simboluri și cele tratate în **4** sub **B.j.**; Să piară glia care poartă / Înstrăinatul nost' *tezaur* (G, 12); Deschideți larg poarta, cărunților brazi, / Să vie-*mpăratul măririi* (G, 37); *Toiagul* vechi,

pe care l-a ciuruit, l-a ros / Şi cariul, şi custurea, ţi-l trec de-acum (IB, 37); Nu trebuie fiecare / să ştim cine-aduce şi-mprăştie *focul* (Bl, 186); De vocile ce străbătând milenii / *Foc lung* din ev în ev au tot aprins (Ph, 308); Sau, crisalidă-n patru scânduri, / *Azur* duc viermilor măreţi (V, II, 60); Şi nu-mi vreau cu *stele* blidu-nvăluit (A, 27); Iată-l cuprins în singura *lumină* / Ce-o altoieşte cerul pe pământ (A, 94).

Se observă posibilitatea desprinderii din context a acestor simboluri, ceea ce semnifică o mai mare independenţă a lor în ansamblul poemului. De altfel, o parte dintre simbolurile cu care am exemplificat sunt plurivalente, având în plus o nuanţă ce le apropie ca sens de „continuitate, transmitere a experienţei" (*toiagul vechi*... ţi-l trec de-acum, *foc lung* din ev în ev au tot aprins).

Simbolul „idealului" poate marca în text un contrast, o nerealizare sau o absenţă; Contemplu-a cârtiţelor bucurie / Lingându-şi puii cu idolatrie, / Băloşi, sub *steaua mea polară* (AS, 101); Ai pierdut-o. Ce-ai făcut? / Tu n-ai ospătat, calul n-a păscut. / Ai căutat *steaua polară*. / Te-a aşteptat aici până aseară (A, 186). Chiar una din „artele poetice" ale lui Arghezi – *Cuvânt*, „prefaţă" la volumul *Versuri de seară* – uzează de o asemenea serie simbolică unitară a *luminii*-„ideal", alternată cu abstracte clarificatoare de sens: Să strecor (...) / Până-n mâna, cititorule, a dumitale, // Măcar câteva crâmpeie, / Măcar o ţandără de *curcubee*, / Măcar niţică scamă de *zare*/ Niţică *nevinovăţie*, niţică *depărtare* (A, 173). Un interesant exemplu de serie coerentă, antrenată de un simbol central, semnificând în ansamblul textului „idealul creaţiei artistice", există în poemul lui Arghezi, *Un cântec*. Simbolurile primordiale, ca şi cele antrenate în şiruri succesive, au fost analizate şi clasificate în studiul lui Sorin Alexandrescu consacrat simbolizării şi simbolului arghezian[27]. Reluăm textul şi marcăm simbolurile, de altfel convergente şi precis înscrise într-o sferă lexicală unitară, fără a mai insista asupra semnificaţiilor simbolice:

> Ţesând *mătasea*, în urzeală
> Am prins **fir**, din **stea**, de **beteală.**
>
> Ţesând *cânepa şi lâna* creaţă
> Am prins **câlţi şi zdrenţe de ceaţă.**
> În *fuiorul de in* s-a strecurat
> **Un tighel de sânge**-nchegat.
> Şi dac-am ţesut cu timpul *clipa*
> Mi s-a prins în *furcă* **aripa.**
>
> Doamne din Cer,
> Sunt nepriceput ce să cer
> Pe *borangic*, pe *dimie* şi *pânză*.
> Datornicii vor să mi le ia, să le vânză (A, 197).

Să se observe, totuşi, câmpul semantic (aparent incompatibil cu sensul de „ideal poetic") al metaforelor simbolice şi al simbolurilor extrase din zona domestică a „ţesutului", asociate cu substantive din altă zonă sau cu abstracte extreme, dintre care unele revin în texte ca simboluri independente (*stea, ceaţă, timpul, clipa*). Alternarea dintre complementele-obiect ale verbelor *a ţese* şi *a prinde* (în fond, având semnificaţia unei alternări între „acţiune" şi „rezultat neaşteptat, surprinzător") creează în text un

paralelism de sens, în care obiectele verbului *a țese* sunt simboluri ale „creației" (*mătasea, cânepa, lâna, fuiorul de in, furcă* – la care se adaugă rezultatul finit al operației: *borangic, dimie, pânză*), în timp ce obiectele verbului *a prinde* sunt simboluri/metafore simbolice ale „morții" și ale „timpului trecut" (*fir din stea, beteală, câlți și zdrențe de ceață, tighel de sânge, aripa*).

5.4. *Simbolurile „iubirii"* apar neașteptat de sărace și convenționale în comparație cu simbolurile tragice analizate până acum. Chiar seriile simbolice, extinse asupra unor contexte mai largi, dau naștere la construcții stângace, venite parcă din limbajul altui secol.

În *Romanța cheii,* Minulescu uzează de o asemenea serie simbolică (*cheie, poartă, scară, turn*), cu semnificația simbolurilor evoluată odată cu modificarea refrenului (către simbolul convențional și metonimic al „morții" – *otrava*)[28].

Cheia ce mi-ai dat aseară –
Cheia de la *poarta* verde,
Am pierdut-o chiar aseară!...
Dar ce *cheie* nu se pierde?

Cheia ce mi-ai dat aseară
Mi-a căzut din *turn*,
Pe *scară*,
Și căzând, mi-a stins *lumina* (...)

Cheia ce-am pierdut aseară
Am cătat-o; (...)

Și m-am coborât pe *scară*...
Dar pe cea din urmă *treaptă* –
Cheia ce mi-ai dat aseară –
Am găsit-o prefăcută
Într-o *cupă*, albă plină
Cu vin verde de cucută. (Min, 14–15).

O incompletă alegorie a iubirii există și într-un sonet (CLXXVIII) al lui Voiculescu, unde înșiruirea simbolurilor – extrase din sfera călătoriilor maritime – este urmată de explicitarea lor, prin enumerarea simbolizatelor, în maniera poeziei de curte a Evului Mediu sau a poeților barocului; metafora simbolică finală are aparențele unei concluzii așteptate:

Spun unii de-un ostrov vrăjit, pe mări, departe...
Corăbiile-n preajmă-i se năruiesc în *valuri.*
Orice *metal* din ele se smulge, se desparte,
Sar *cuiele* și-aleargă să se înfingă-n *maluri.*
Oh, nu e basm... Cu mine s-a petrecut la fel:
Tot ce-mi încheie **firea** și **cârma** drept o ține,
Orgoliosul **geniu, voința** de oțel
M-au părăsit năuce și s-au lipit de tine.
Dar **dragostea** îndată le luă la toate locul,
Cu *lanțuri* fermecate mă ferecă și leagă;
Zvârl *ancora* la țărmul unde-mi aflai **norocul,**
Vreau să rămân aicea viața mea întreagă.
Și ca să nu mai vie din lume nici un rău,
Oceanele Iubirii revărs în jurul tău...(V, II, 276).

5.5. Ne rămâne să amintim o ultimă categorie, heteroclită, ***simbolurile „existenței umane"***. Ea întrunește simbolizări ale existenței abstracte și ale existenței

intime, ale existenței banale în opoziție cu idealurile înalte, chiar ale artei în opoziție cu viața cotidiană. De aceea, cu puține excepții, aceste simboluri sunt extrase din lexicul curent, care cuprinde obiecte familiare din realitatea imediat înconjurătoare sau din natură.

Arghezi este poetul care excelează în simbolizarea unor substantive aparținând vocabularului curent, banal, domestic, popular. Fie că este vorba de existența abstractă, fie de o formă oarecare a decadenței, sursa simbolurilor rămâne pentru poet în aceeaşi sferă de vocabular: *Hambarul* ți-este plin împărăteşte, / Pe cât îl scazi, mai mult se-mplineşte, / Şi de la sine *sacul* ce se scoate/ Se însuteşte cu *bucate*. / Dai **voie bună, voia bună** creşte. / Dai **dragoste,** şi **dragostea sporeşte** (A, 310); De când ați plecat / Nu s-a mai secerat, / *Cuptoarele* s-au stins. *Vetrele* / Au înghețat ca pietrele. // *Apele, oamenii, vitele, / Pâinile, străchinile, cuțitele,* / Cu *toate lucrurile* de aramă şi fier / S-au înălțat într-o noapte la cer (A, 186–187). Cele două exemple au o caracteristică în comun: fără o lămurire suplimentară în context (abstractele extreme în primul, expresia eufemistică a morții în al doilea), seriile de substantive n-ar putea fi învestite cu semnificație simbolică. Numai în aceste contexte, ele pot deveni simboluri unitare ale „existenței".

Chiar serii simbolice opuse (realizate foarte strict metonimic), având funcția de a situa în opoziție „existența vulgară" şi „idealurile înalte, nobile", se realizează la Arghezi tot prin apelul la sfera lexicală a cotidianului: S-au prins tovarăşi buni cu rânduiala, / *Hârdăul, fedeleşul şi găleata,* / Vroind să-nfrunte laolaltă *nicovala,* / *Ciocanul, jarul, spada şi săgeata. // (...) Cugetul* tău să fie cu *coadă şi mâner* / Şi *visul* tău să fie ca *o oală.* // (...) La ce folos *o za cu nişte zimți* / Şi *scânteierea* lor *de promoroacă?* (A, 362–363). Simbolurile metonimice grupate în serii opuse (*hârdăul, fedeleşul, găleata/ nicovala, ciocanul, jarul, spada, săgeata*) sunt completate şi clarificate de context, care le lărgeşte sensul prin asocierile contrastive cu valoare antifrastică (*Cugetul... cu coadă şi mâner, visul... ca o oală*) şi prin concluzia întregului poem, în aceeaşi linie generală a antifrazei, care introduce ultimele metafore/simboluri – concluzive – ale „idealului existenței" (*za cu... zimți, scânteierea... de promoroacă*).

O singură excepție există în această categorie şi ea provine din aparenta sursă lexicală geografică a unor simboluri. Philippide izolează poezia din contextul – impropriu – al epocii contemporane, plasând-o în spațiile infinite ale teritoriilor cu populații dispărute; poetul încheie o lungă serie de metafore simbolice extrase din sfera geografică a marilor călătorii printr-un simbol armonizat semantic cu ele (poemul *Promontoriu*):

Şi-acum destul! De-aici se-ntinde
Tărâmul țărilor necercetate,
Terra incognita,
Mari spații albe
Pe harta sufletului meu din acest an.
Pe cel mai sudic *promontoriu*
Stă ultimul *tasmanian* (Ph, 164).

Iar Arghezi procedează într-un mod apropiat pentru a simboliza o existență ideală, cu singura deosebire că geografia sa este o geografie apropiată, fără elemente exotice, care poate fi transpusă simbolic într-o geografie intimă:

Într-o limbă barbară
Ți-aş spune poveşti dintr-o **țară**.
Vorbele, ca o *țărână*
Din *şesurile* ei ți le-aş presăra pe mână
Şi-n lacrimi se vor trezi
Apele țării dinspre miazăzi.
Ascultă: *râurile*-i trec prin mine.
Le auzi tu destul de bine?
Ascultă: grăieşte *cucuruzul*.
Pricepi creşterea lui cu auzul (A, 185).

Textul apropie – uneori prin paronomază: *țară – țărână* – simbolul central şi seria pe care el o antrenează (*limbă barbară, țărână, şesurile, apele, râurile, cucuruzul*), alcătuită tot din elemente aparținând lexical universului exterior, cu determinări fără valoare simbolică propriu-zisă, dar peste care simbolurile se suprapun explicit: *Vorbele,* ca **o țărână** / Din **şesurile** ei *ți le-aş presăra pe mână: Şi-n lacrimi se vor trezi* / **Apele țării** dinspre miazăzi; în sfârşit – **râurile**-i *trec prin mine.* În acest mod, este evident că *țara* simbolizată în întreg poemul nu mai este un domeniu al realității, ci un univers intim, fantastic şi fără nici un corespondent în existența curentă. Să reamintim că la acest tărâm al *nevăzutului şi neştiutului* se ajunge – ipotetic şi optativ – în urma *primejdiei din barcă* (v. *supra,* **4.C**, simbolurile curente ale „existenței"), pentru a avea o imagine asupra întregului text şi a complexității simbolurilor gradat introduse în el: Dacă ochilor tăi le-ar plăcea / Nevăzutul şi neştiutul, ai putea / Veni la mine, parcă, / Şi te-ai lăsa primejdiei din *barcă*.

6. Simboluri poetice obscure

Am exemplificat (*supra*, **3.3**) cel de al treilea tip de simboluri, obscure, extrem de dependente, dar şi prea puțin lămurite în context, prin poezia lui Arghezi *Ceasul de-apoi*. Dintr-un anumit punct de vedere, observațiile noastre asupra simbolurilor autarhice s-ar fi putut opri aici. Esența simbolului de acest tip a fost explicată – atât cât e posibil – şi tot ce ar mai urma n-ar fi decât o amplificare a exemplelor. Spre deosebire, însă, de comentariile anterioare, care aveau în vedere simbolurile poetice (propriu-zise ori provenite din cele convenționale), acumularea acestor exemple prea puțin clare nu mai poate constitui un profit. Ne vom limita, de aceea, la rememorarea unor situații dintre cele mai cunoscute din poezia lui Blaga, Ion Barbu şi Arghezi; ceilalți autori – obiect al analizei de față – nu uzează de simboluri obscure.

Trebuie să observăm, în primul rând, că simbolurile din această ultimă categorie nu mai pot fi decât foarte aproximativ grupate, izolarea lor în propria ambiguitate rămânând aproape totală.

Începem, totuşi, cu singura grupare identificabilă la Arghezi: simbolurile păsărilor nobile par a avea (şi uneori procedăm doar prin analogie de la un text la altul) funcție de simbol al „idealului, aspirației", fără nici o altă clarificare posibilă. Sensul se precizează începând de la o metaforă implicită dintr-un poem aparținând primului volum (*Binecuvântare*): Cei umiliți în trudă şi-n răbdare, / Pribegii, robii şi sihaştrii, / Bătuți

de-a lunii vânătă dogoare, / Aşteaptă *stolul* **şoimilor** *albaştri* (A, 51). Sprijinindu-ne pe opoziţia simbolică de culoare (*vânăt-albastru*) care există în text, ca şi pe sensul global al strofei, putem interpreta metafora simbolică-implicaţie ca având valoarea de a concretiza „aspiraţia, eliberarea, idealul".

Semnificaţii nu foarte diferite au întotdeauna la Arghezi simboluri ca: *şoimul, hultanul, vulturul/acvila/pajura.* Aspiraţia poate fi evocată în stare pură, doar uneori cu nuanţe suplimentare în text („idealul căzut", în combinaţii oximoronice; „sacrificiul obligatoriu" etc.): Pustia vremii, străbătută / de *şoimi de scrum şi de nisip,* / cărora vântul le-mprumută / o-nfăţişare fără chip (A, 90); *Hultanul* a cerut boabe de sânge. / Leagă-i rana, nu i-o strânge, / Şi pliscului, când i se deschide, / Dă-i boabe de stafide (A, 193).

Alteori, semnificaţiile simbolurilor „nobile" intră, în acelaşi text, în opoziţie cu „banalul cotidian", cu „lipsa de ideal" sau cu „înrobirea", aşa cum se întâmplă în poezia *Şoim şi fată.* Tot textul este semnificativ pentru opoziţia celor două tipuri de simboluri, primul – *şoimul* (echivalat sinonimic de poet cu *vulturul, hultanul, acvila şi pajura*), cel de al doilea – concretizat într-o serie de simboluri extrase din lexicul aceleiaşi specii şi aflate într-o gradaţie descendentă, din punctul de vedere al semnificaţiei simbolului central (*pietruşii, mierle, granguri, ciocârlii, privighetoarea, claponii, curca*):

Vultúrul prigonit de vânt
Căta scăpare la pământ
Şi fulgerul îl răsturnă-n fereastră.

Acolo înşira pe aţă-albastră
Mărgele, o domniţă, ca-n poveşti,
Intră, îi zise. **Şoimule,** tu eşti?
Te-am cunoscut de mult şi te aştept,
Dar te lovişi de turnul meu în piept. (...)
Binevenit fii, **şoimule,** în casă.
O să te-mbrac în zale de mătasă
Şi o să-ţi pui brăţări în ghiare,
Inele cu mărgăritare
Şi pene mari de aur între pene (...)

Ia vin' să vezi cum se trăieşte
Adevărat şi bine păsăreşte.
Pietruşii, mierle, granguri, ciocârlii
Se simt la larg în colivii. (...)
Privighetoarea cântă mai frumos,
Ochii de când c-un vârf de ac i-am scos.
Nu mai putea
Cânta, aripa de-şi vedea.
Cu ce mă laud însă sunt coconii
Mei scumpi, cuminţi şi blânzi, *claponii* (...)
Vultur ursuz, ia pildă şi-ţi înmoaie
Pana de fier, ca lâna de agniţă şi oaie. (A, 279–281)

Chiar dacă o mai detaliată clarificare nu e posibilă, textul oferă, totuşi, date pentru plasarea simbolului într-o situaţie de treptată degradare, până la anihilarea definitivă şi pierderea semnificaţiei iniţiale. Contextul operează aceste modificări, atât prin punerea în paralel cu o altă serie de simboluri, ale cărei semnificaţii sunt opuse, cât şi prin determinările succesive acordate substantivului-simbol: *vultur ursuz,* [şoimul] *de bronz şi tinichea, şoimu-... rămas ca un copil fără cămaşă, încovoiata unghie de fiară i se-ndulci,* [şoim] *strâmb şi cocoşat,* [să fii atât] *de-mpiedicat şi de urât, erai vultur şi ai rămas o curcă.* Deteriorarea se petrece treptat, dar concluzia nu este atât de clară pe cât ar fi permis-o desfăşurarea textului: degradarea nu e total acceptată: Cine te-a pus, domniţă, s-o răsfeţi, / Să-i dai făgăduiala altei vieţi / Sălbaticei şi negrei **zburătoare** / Dacă o uiţi în turn, la închisoare? / *Ea nu mai e, domniţă, fie-ţi milă, / Nici pasăre de curte, nici acvilă.*

Pot fi uneori identificate, prin exclusiva punere la contribuţie a contextului, simboluri care semnifică „moartea" sau „divinitatea" (abstractă ori numită). Arghezi foloseşte în acest scop alternări de pronume nedefinite cu compuse având acelaşi sens: în *Ora rece – Cineva*: Piteşte-te. *Cineva* o să bată / La uşa, pe dinăuntru încuiată. // Să nu răspunzi că eşti bolnav de vreme. / Cântă. O să asculte, o să te cheme – / *Ora* e umedă şi rece – / Şi o să plece (A, 174), iar în *Duhovnicească*, după o serie de întrebări retorice, *Cine-ştie-Cine,* simbol clarificat la sfârşitul poemului: Ei! *Cine* străbătu livada / Şi *cine* s-a oprit? / Ce vrei? *Cine* eşti?, / De vii mut şi nevăzut ca-n poveşti? // (...) S-ar putea să fie *Cine-ştie-Cine.../* Care n-a mai fost şi care vine / Şi se uită prin întuneric la mine / Şi-mi vede cugetele toate. // (...) *Am fugit de pe Cruce.* / Ia-mă-n braţe şi ascunde-mă bine (A, 108–109).

Tot un simbol al divinităţii, mai puţin grav şi mai apropiat ca sens de seria metaforelor implicite din context, putem identifica în peisajul nocturn din *Domnişoara Hus* de Ion Barbu:

Prin *Târziu* şi *Inalt*
În plictisul şi căscatul lung al râpelor de smalt,
Hai în zbor de şoarec sur
La ăl *ciur*
Des şi rar
Clătinat la *râul nopţii*
De **Ţiganul Aurar,**
Ciuruitul *prapur* sur
Ce-n *azur* străvechi întinge
Îngălatul de azur:
Rupta *lumilor meninge!* (IB, 77–78).

Şi Blaga foloseşte un simbol – surprinzător – cu aceeaşi semnificaţie: *Capăt al osiei lumii /* rogu-te nu osândi! / Vine cândva şi odihna / ce ispăşire va fi! (B1, 338).

Însă pentru tehnica poetică a lui Blaga simbolul autarhic nu este specific. Există, totuşi, unele exemple de ambiguitate cu un grad mai mult sau mai puţin ridicat şi în versurile sale. O viziune apocaliptică poate fi identificată într-unul dintre simbolurile poeziei *La curţile dorului*: Aşteptăm să vedem prin columne de aur / *evul de foc* cu

steaguri păşind, / şi fiicele noastre ieşind / să pună pe frunţile porţilor laur (Bl, 177). Rar simbolurile lui Blaga sunt într-adevăr obscure; în această situaţie se află seria care domină întreg textul poeziei *Tusculum*:

I Ard lumini ca sorii tineri
prin iernatic Tusculum.
Amintirile de vineri
mă-nsoţesc încă pe drum.
(...)

II Ard lumini ca sorii tineri
prin iernatic Tusculum.
Amintirile de vineri
mă învolbură pe drum.

III Şi declinuri – triste vinuri –
le dau albelor uitări.
Amintirile de inuri
cântă-n mine şi sub zări.

IV Pier lumini şi piere laur,
cade frunte, cade drum.
Amintirile de aur –
numai ele ard sub scrum (Bl, 273).

Între *amintirile de vineri – amintirile de inuri – amintirile de aur*, contextul sugerează existenţa unei gradaţii „realitate trecută – plenitudinea existenţei – idealul (sau trecutul) pierdut"[29]. Dar ceea ce contează nu e în primul rând decodarea fiecărei figuri izolate, ci sensul global, constituirea unui context simbolic al „timpului trecut", foarte original şi ieşit din linia tradiţională a simbolurilor temporale, fie ele convenţionale sau poetice.

Neaşteptat de apropiat ca grad de opacitate a simbolurilor – în serie – pe care le cuprinde este şi un text destul de timpuriu al lui Blaga, poemul *Muntele vrăjit* din volumul *La cumpăna apelor*. El aduce, poate, cel mai obscur simbol din întreaga operă a scriitorului, decodabil doar aproximativ în seria simbolurilor temporale, în perpetuă dependenţă de cele ale „stingerii" treptate şi „morţii":

Intru în munte. O poartă de piatră
încet s-a închis. Gând, *vis* şi punte mă saltă.
Ce vinete lacuri! Ce vreme înaltă!
Din ferigă **vulpea de aur** mă latră.

Jivine mai sfinte-mi ling mâinile: stranii,
vrăjite, cu ochii întorşi se strecoară.
Cu zumzet prin *somnul* cristalelor zboară
albinele morţii, şi anii. Şi anii (Bl, 155).

Asocierea semantică a simbolului opac *vulpea de aur* la seria „timp-moarte" este facilitată de prezenţa în text a unui alt cuplu simbolic – aproape convenţional – al seriei, *vis – somn*, dar şi de metafora simbolică *albinele morţii*, coordonată cu substantivul care, pentru poezia lui Blaga, poate fi asimilat cu marca generică a timpului – *şi anii*.

Chiar din aceste exemple reduse numeric, reiese poziţia izolată a limbajului poetic arghezian în raport cu restul poeziei interbelice. Cantitatea de simboluri autarhice, despre care fragmentele citate din Arghezi au oferit doar o idee relativă, nu măsoară o simplă abilitate de „tehnică", ci mult mai mult: ea dă măsura evoluţiei interne a limbajului poetic. În fapt, poezia de până la Eminescu nu a cunoscut această categorie de simboluri bine instaurată, ci s-a mişcat în lumea celor deja constituite. Nu este exagerat să considerăm că producerea unor simboluri originale, cu circuit intern, decodabile la nivelul

unui singur text, materializează nivelul dezvoltării unui limbaj poetic autonom. Situația simbolului autarhic devine astfel semnificativă într-un grad mai ridicat decât s-ar putea presupune în urma unei simple ierarhizări figurative.

7. Concluzii

O rapidă recapitulare, privind formele și funcțiile simbolice, ni se pare necesară, în urma unei expuneri cu caracter – metodic și necesar – discontinuu.

Tehnica de bază a simbolismului, continuată în poezia modernă, a enumerării de obiecte simbolice care provoacă o emoție, o sugestie ori un sentiment, în locul menționării abstractului corespunzător[30], există în forme foarte variate în poezia noastră interbelică. I se dau extensii diverse în text, i se atribuie nuanțe funcționale diferite, dar esența procedeului rămâne identică în raport cu toate marile literaturi europene, în care simbolul poetic a jucat un rol de seamă până la jumătatea secolului XX.

În urma trecerii în revistă a distribuției simbolurilor în poezia românească interbelică, se impune o constatare al cărei caracter de maximă generalitate poate fi justificat prin consultarea oricărui dicționar de retorică, de toposuri sau de simboluri: *câmpurile semantice, sferele largi de sens, se detașează în afara tipului de simbol ori a simbolurilor propriu-zise.* Nu există, de fapt, nimic comun în simbolistica limbajului poetic decât *sfera de sens* a simbolurilor; *simbolurile* propriu-zise sunt variate lexical, având doar proprietatea de a se înscrie într-un câmp oarecare. Aceste tipuri /câmpuri/ sfere de simboluri sunt acoperite – în cazul simbolurilor provenite din convenție literară – prin figuri rezultate metonimic în urma unor apropieri sau analogii posibile. În cazul simbolurilor poetice propriu-zise, tipurile simbolice sunt, însă, acoperite prin substantive-simbol care pot merge până la o totală detașare – ca sens lexicografic – de sensul global al câmpului. În acest ultim caz, doar contextul este acela care justifică selecția unui atare simbol ambiguu și care facilitează totodată decodificarea figurii. Datorită acestei particularități a simbolurilor pe care le-am putea numi *contextuale*, „timpul", de exemplu, poate fi simbolizat printr-o serie care să cuprindă substantive alternând între *ceas/ornic, amiază, vecernie, zi, amurg, vară, poveste, icoană, crâmpei, umbră* etc. etc.

Deși se bazează pe detașarea aproape totală de propriul sens (liber contextual), *simbolurile opace* prezente în poezie pot fi și ele descifrate – cel puțin parțial și ca semnificație globală. Dar în cazul acestui tip al figurii avem a face cu o ambiguitate ridicată a contextului întreg, asupra căruia simbolul central iradiază de obicei. Din această extensie semantică a simbolului asupra textului, rezultă o altă trăsătură pe care am analizat-o în acest capitol în repetate rânduri: asocierea în același context simbolic larg a mai multor tipuri de simboluri (combinate, eventual, cu alte figuri – metafore și metafore simbolice, mai ales), corelate ca semnificație generală; astfel înțelegerea textului este întotdeauna posibilă, chiar în cazul introducerii simbolurilor obscure, cel puțin până la un anumit nivel de dezambiguizare.

Trecând la *frecvența* figurii, o realitate neașteptată trebuie notată: se detașează – ca sferă și abundență – câmpurile semantice ale simbolurilor *tragice*, în comparație cu

sfera simbolurilor *luminoase*. O varietate şi o înflorire incomparabilă au avut, în perioada de care ne ocupăm, – în toate cele trei categorii – simbolurile temporale, cele ale „morţii" şi „degradării" fizice ori spirituale, ale „existenţei-decadenţă", ale „adversităţilor" ori „suferinţei"; puţine şi nu prea semnificative ca noutate a selecţiei se dovedesc, prin opoziţie, simbolurile „iubirii", ale „idealurilor" ori „speranţei". O excepţie ar fi putut-o constitui simbolistica „luminii" în poezia lui L. Blaga, dar – inexplicabil – *lumina*, termen cu o mare frecvenţă absolută în lexicul scriitorului[31], are prea rar valoare de simbol în accepţia semantică la care ne-am fixat, substantivul apărând în text independent de figuri sau intrând doar în componenţa metaforei şi a comparaţiei[32].

În general, constatăm o sinonimie parţială – la nivel tropologic – între principalele categorii ale existenţei, simbolizate prin cele mai frecvente figuri: „timpul", „moartea", „decadenţa" fizică şi spirituală, „destinul uman" etc. În măsura în care simbolul – prin mecanica formării lui – ajunge emblemă a limbajului poetic dintr-o anumită fază de evoluţie, realitatea spirituală exprimată de poezia românească prin acest trop capătă o configuraţie neaşteptată.

Dacă am încerca să determinăm zona comună a principalelor arii semantice, provenită din conjugarea sinonimelor parţiale, atunci am putea-o rezuma la sintagma TIMPUL ÎNCHIS. „Arhi-simbolul" epocii se identifică predilect cu „timpul închis", adică se suprapune cu zona angoasei şi a drumului înfundat; poezia interbelică îşi dezvăluie, prin simbol, una dintre cele mai ascunse şi mai persistente aprehensiuni, spaima în faţa prezentului imediat, pe care textul vizibil o ocultează deseori, atunci când e privit în afara perspectivei simbolice. În mare, se poate afirma că poezia interbelică a fost obsedată de „spaima" temporală şi că a trăit – global vorbind – într-un peisaj mental al orizontului închis; e suficient să îi comparăm simbolurile cu simbolurile dominante ale epocii primului romantism, ale poeziei lui Eminescu sau chiar ale simbolismului, de la Macedonski la Dimitrie Anghel. Unitatea de atmosferă a *corpus*-ului simbolistic interbelic se impune – după efectuarea reducerilor semantice succesive – dar această unitate se realizează în tonalitate întunecată. Este una dintre explicaţiile unităţii reale prezentate de structura profundă a marii poezii interbelice, în ciuda varietăţii extreme şi a pitorescului pe care textualitatea manifestă o propune. Aria simbolică îmbină, fără a uniformiza, tendinţe greu de surprins altfel, dar perceptibile, în cele din urmă, cu ajutorul unui trop fără apartenenţă la o serie figurativă precisă, ambivalent, cum este simbolul.

Cât priveşte *distribuţia* simbolurilor în opera diferiţilor scriitori, aceasta se relevă de asemenea semnificativă. Am notat mai întâi, faptul că utilizarea simbolurilor convenţionale convertite în simboluri poetice nu coincide cu o simplitate a structurii semantice sau cu o funcţie mecanică a figurii. Se poate afirma doar că – indiferent de tot ce a observat critica despre originalitatea marilor noştri poeţi dintre cele două războaie – *aceasta* este categoria simbolică cel mai mult şi mai general utilizată. Ea prezintă, de altfel, şi cea mai mare varietate de selecţie lexicală şi cel mai mare număr de subdiviziuni în sfere semantice distincte. Simbolurile poetice propriu-zise se bucură de o sferă mai restrânsă şi de o repartizare mai limitată în ansamblul poeziei interbelice: inovatorul absolut şi extrem, indiferent la care aspect semantic sau funcţional ne-am referi, a fost Tudor Arghezi. Analiza simbolurilor poetice argheziene duce chiar la o situaţie paradoxală, căci nici un alt poet – chiar dintre cei de prima mână, ca Blaga sau Ion Barbu

– nu mai poate fi privit la reala sa valoare, atunci când i se compară realizările în sfera figurativă a simbolului cu inovația totală a lui Arghezi în același domeniu. Am încercat, de obicei, să ne ferim de comparații incriminante, dar e probabil că evitarea paralelismelor și a analogiilor nu ne-a fost întotdeauna posibilă.

În sfârșit, o ultimă particularitate în ceea ce privește constituirea și funcționarea în context a simbolurilor ni se pare demnă de relevat: indiferent din ce categorie ar face parte, simbolurile nu sunt atașate exclusiv unui singur sens. Tendința spre plurivalență semantică a simbolurilor, în special a celor poetice (propriu-zise sau obscure), poate fi considerată trăsătură generală a poeziei moderne. Am putea-o ilustra cu multe dintre situațiile comentate până acum; ne limităm, însă, la a aminti cât de legate sunt între ele și cât de greu de izolat câmpurile semantice ale simbolurilor „timpului" și „morții". Există întotdeauna între aceste sfere simboluri tranzitorii, dar chiar în afara lor, rar apare în poezie un simbol monovalent – strict temporal – fără nici o nuanță de sens care să-l modifice către semnificația „decadenței", „extincției", „morții".

Mai neașteptată este această convertire contextuală a simbolului în cazul figurilor în principiu convenționale. Am utilizat, în altă parte și în alt scop, un poem postum de Lucian Blaga, intitulat – după primul său vers – *În noapte undeva mai e...* Exemplul ni se pare potrivit și pentru a încheia demonstrația detașării simbolului – în esență convențional – de propriul său sens:

În **noapte** *undeva mai e*
tot ce a fost și nu mai e,
ce s-a mutat, ce s-a pierdut
din timpul viu în timpul mut.
În **Hades** *e – tot ce-a trecut.*
Din arheronticul ținut
vin toate amintirile.
În **Hades** *e – tot ce-a trecut,*
Prièrii și iubirile (Bl, 0. 2, 86).

Nume al împărăției morții, simbol asimilat – prin paralelismul sintactic – aproape sinonimic cu *noaptea, Hadesul* nu mai are în context semnificația legată de „dispariție", de „moarte" la care ne-am aștepta; dimpotrivă, acest nume propriu capătă în context un sens simbolic antifrastic, paradoxal, de perpetuare a esenței umane în neființă, de continuare într-o anume formă a existenței și de *refuz* al morții. Atât plurivalența semantică a simbolurilor, cât și mobilitatea, capacitatea de convertire a simbolului de la o semnificație inițială către o alta, diferită de prima până la negare, au caracterizat întreaga mare poezie dintre cele două războaie.

NOTE

[1] Vezi Jean Cohen, *Théorie de la figure*, „Communications", 16, 1970, pp. 3–25; Gérard Genette, *La rhétorique restreinte, ibid.*, pp. 158–171; Tzvetan Todorov, *Synechdoques, ibid.*, pp. 26–35; Roland Barthes, *L'ancienne rhétorique, ibid.*, pp. 172–229; Albert Henry, *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971; Theun A. Van Dijk, *Aspects d'une théorie générative du*

texte poétique, in *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972, pp. 180–206; Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973; Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975; Michael Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, pp. 217–234; Nicolas Ruwet, *Synechdoques et métonymies*, „Poétique", 23 (1975), pp. 371–388; G. Lüdi, *Die Metapher als Funktion der Aktualisierung*, Berna, Francke Verlag, 1973; Grupul μ, *Rhétorique de la poésie*, Paris, PUF, 1977, pp. 62–73; Emilia Parpală, *Simbolul poetic*, SCL, XXIX (1978), 2, pp. 165–171.

[2] Roman Jakobson, *Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances*, in R. Jakobson şi M. Halle, *Fundamentals of Language*, The Hague-Paris, Mouton, 1956, pp. 55–82.

[3] Vezi şi St. Ullmann, *Principles of Semantics*, Glasgow, 1951.

[4] Seria metaforică înglobează metaforele *in praesentia* şi *in absentia*, formele metaforice ale comparaţiei, personificarea, simbolul şi alegoria.

[5] Din seria metonimică fac parte, alături de metonimie, sinecdoca generalizantă şi cea particularizantă, antonomaza, catacreza provenită din metonimie şi anumite forme ale comparaţiei sinecdotice.

[6] Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 84; Du Marsais, *Despre tropi*, Bucureşti, Univers, 1981, pp. 78–79.

[7] Excepţie face, dintre autorii consultaţi de noi, Albert Henry, *op. cit.*, pp. 23–27, care inversează, însă, raportul *metonimie – simbol*, considerând – ca şi Fontanier – că unele metonimii „ale semnului" devin prin uz simboluri, fără a distinge sursa metonimică şi în apariţia altor categorii de simboluri.

[8] Începând cu Roman Jakobson, *op. cit.*, toate studiile care îl amintesc încadrează simbolul în sfera semantică a metaforei; vezi, de exemplu, Theun A. Van Dijk, *op. cit.*; Michel Le Guern, *op.cit.*, pp. 39–47 etc.; o diferenţă semantică între simbol şi metaforă la Delia Ruxandra Radu, *Rolul contextului în „generarea" simbolului*, SCL, XXXV (1984), 4, pp. 283–287.

[9] Nici Du Marsais (*op. cit.*), nici Fontanier (*op. cit.*.) nu amintesc *simbolul* printre tropi; unele dintre exemplele citate în capitolele referitoare la metonimia „semnului" pot avea, în anumite contexte, valoare simbolică. H. Morier (*Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961, s.v.) analizează în special simbolurile curente, clasificându-le în mai multe categorii. *Retorica generală* a Grupului μ din Liège nu menţionează simbolul printre metasememe. M. Le Guern (*op. cit.*) îi consacră un capitol (*Métaphore et symbole*, pp. 39–47), în care preia o definire foarte generală a figurii: „A. Ce qui représente autre chose en vertu d'une correspondance analogique. B. Système continué de termes dont chacun représente un élément d'un autre système" (p. 39). O. Ducrot şi Tz. Todorov (*Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972) analizează relaţia simbolică apărută în raportul de contiguitate a semnificanţilor, dar nu se ocupă de simbol ca figură autonomă. În aceeaşi perspectivă se plasează H.Lausberg (*Elemente der Literarischen Rhetorik*, München, Max Hueber Verlag, ed. 3, 1967, § 192, 224, 225), care notează câteva metonimii simbolice atât în textele clasice, cât şi în opere moderne: «Fundamentul pentru denumirea concretă a unui fenomen social este dat de simbolul său instrumental (sau convenţional): *toga* – „pace", *arma* – „război"». La fel procedează Albert Henry (*op. cit.*, pp. 26–27), atunci când atribuie anumitor denumiri metonimice o legătură simbolică. Extensia este, însă, excesivă, căci se afirmă că orice realitate poate avea valoare simbolică.

[10] Mihaela Mancaş, *Sur la métonymie et la métaphore*, RRL, XVIII (1973), 5, pp. 439–443; id., *La structure sémantique de la métaphore poétique*, RRL, XV (1970), 4, pp. 317–334; v. şi *supra*, capitolul X, **2.1.–2.3**.

[11] Vezi G. Genette, *op. cit.*, p. 157; pentru o discuţie în cu totul alt spirit, care neagă rolul metonimiei ca figură de bază a sistemului tropilor, preconizat de *Retorica generală* a Grupului μ, vezi N. Ruwet, *op. cit.*

[12] În acest sens pledează, în descrierea procesului metaforizării, Theun A. Van Dijk, *Some Aspects of Text Grammars*, loc. cit., pp. 257–268. Cât priveşte diferenţa dintre metaforă, simbol şi metaforă simbolică, v. Tudor Vianu, *Problemele metaforei*, in *Studii de stilistică*, Bucureşti, EDP, 1968, pp. 353–354, 363; id., *Simbolul artistic, ibid.*, pp. 363–371; id., *Observaţii asupra metaforei poetice, ibid.*, pp. 372–378.

[13] Cf. clasificarea lui H. Morier, *op. cit.*, s.v.; frecvenţa este considerată de R. Wellek şi A.Warren, *Teoria literaturii*, Bucureşti, Univers, 1967, pp. 248–251, drept criteriu în virtutea căruia se poate distinge *simbolul* (consacrat prin uz) de *metaforă* (realizare unică).

[14] Vezi Fontanier, *Les Figures du discours*, *loc. cit.*, p. 84, unde sunt analizate câteva metonimii „ale semnului" susceptibile de a fi utilizate ca simboluri: *tronul, sceptrul, altarul, coroana, tiara, spada, lanţurile, crucea, semiluna* etc.

[15] H.Morier, *op. cit.*, s.v.

[16] Theun A. Van Dijk, *op. cit.*, pp. 271–272.

[17] Sorin Alexandrescu, *Simbol şi simbolizare. Observaţii asupra unor procedee poetice argheziene*, in *Studii de poetică şi stilistică*, loc.cit., pp. 325–326; id., *La fonction du symbole chez Tudor Arghezi*, CREL, 1973, 2, pp. 5–13.

[18] Autorii, ediţiile utilizate şi siglele sunt cele din capitolele IX şi X; vezi capitolul IX, nota 5.

[19] Mihai Zamfir, *Introducere în opera lui Al. Macedonski*, Bucureşti, Minerva, 1971, pp. 155–181.

[20] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, Bucureşti, Univers, 1969, pp. 125–139, 176.

[21] H. Morier, *op. cit.*; H. Lausberg, *op. cit.*, § 224, 225, 423; J.-Cl. Chevalier şi A. Geerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Lafont, 1973; trad. rom. *Dicţionar de simboluri*, I–III, Bucureşti, Artemis, 1994–1995.

[22] Utilizăm, în stabilirea claselor de simboluri, termenii *câmp* (alternativ cu *sferă*) semantic(ă) în sensul pe care li-l dă Grupul µ, *Rhétorique de la poésie*, Paris, PUF, 1977, pp. 30–36, apropiat de cel din lexicologie: câmpul semantic este „o reţea lexicală organizată, fără suprapuneri, nici lacune, în jurul unui concept de bază" (p. 32); vezi şi Angela Bidu-Vrănceanu şi Narcisa Forăscu, *Modele de structurare semantică*, Timişoara, Facla, 1984, p. 154 şi urm. Desigur, însă, că în cazul simbolurilor – ca şi în general în accepţia stilistică a conceptului – structurarea câmpului semantic va fi mai puţin riguroasă, iar aspectele implicate în legătură cu sinonimia dintre termenii care alcătuiesc câmpul – mai puţin precise. V. şi Alexandra Indrieş, *Corola de minuni a lumii*, Timişoara, Facla, 1975, pp. 32–116.

[23] Vezi şi Sorin Alexandrescu, *op. cit.*, pp. 360–362.

[24] *Ibid.*, pp. 353–368.

[25] Sorin Alexandrescu interpretează seria simbolică din această strofă ca pe o suită de metafore, recunoscând existenţa simbolului doar pentru finalul poemului, *op. cit.*, pp. 366–367.

[26] *Ibid.*, pp. 360–362.

[27] P. 354–357; o concepţie întrucâtva diferită asupra simbolului, la Emilia Parpală, *Poetica lui Tudor Arghezi*, Bucureşti, Minerva, 1984, pp. 220–231.

[28] Vezi *supra*, capitolul IX.

[29] Ştefan Munteanu, *Stil şi expresivitate poetică*, Bucureşti, EŞ, 1972, p.199–203.

[30] Vezi la Sorin Alexandrescu, *op.cit.*, p.340, o trecere în revistă a analogiilor europene.

[31] Mircea Borcilă, *Despre lexicul poeziei lui Lucian Blaga, SLLF*, II, pp. 92–124.

[32] Mihaela Mancaş, *Lucian Blaga şi inovaţiile limbajului poetic modern*, in *Aspecte ale evoluţiei limbii şi literaturii române*, Bucureşti, SSF, 1977, pp. 108–134; Flora Şuteu, *Steaua ca „adevăr" şi „iluzie" în poezia lui Lucian Blaga*, LR, XXI (1972), 3, pp. 225–233.

Abrevieri

AF – *Anuarul de filologie*, Academia RSR, Filiala Iaşi, 1964;
AUB – *Analele Universităţii din Bucureşti*, Bucureşti, 1952–;
AUI – *Analele Universităţii din Iaşi*, Iaşi, 1955–;
CILRL – *Contribuţii la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, Bucureşti, vol. I, 1956, vol. II, 1958, vol. III, 1962;
CL – *Cercetări de lingvistică*, Cluj, 1956–;
CLTA – *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, Bucureşti, 1962–;
CREL – *Cahiers roumains d'études littéraires*, Bucureşti, 1973–;
DSL – Angela Bidu-Vrănceanu, Cristina Călăraşu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaş, Gabriela Pană Dindelegan, *Dicţionar de ştiinţe ale limbii*, ed. 2, Bucureşti, Nemira, 2001;
LL – *Limbă şi literatură*, Bucureşti, 1955–;
LR – *Limba română*, Bucureşti, 1952–;
PLG – *Probleme de lingvistică generală*, Bucureşti, 1959;
RRL – *Revue roumaine de linguistique*, Bucureşti, 1956–;
SCL – *Studii şi cercetări lingvistice*, Bucureşti, 1950–;
SCŞt (Iaşi) – *Studii şi cercetări ştiinţifice*, Iaşi, 1950–;
SILRL – *Studii de istoria limbii române literare. Secolul XIX*, vol. I–II, Bucureşti, EL, 1960;
SLLF – *Studii de limbă literară şi filologie*, Bucureşti, EARSR, vol. I, 1969, vol. II, 1972, vol. III, 1974;
VR – *Viaţa Românească* (Serie nouă), Bucureşti, 1948–.

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

Alexandrescu, Sorin şi Ion Rotaru, *Analize literare şi stilistice*, Bucureşti, EDP, 1967.
Alexandrescu, Sorin, *Simbol şi simbolizare. Observaţii asupra unor procedee poetice argheziene*, in *Studii de poetică şi stilistică*, Bucureşti, EL, 1966, pp. 318–369.
Alexandrescu, Sorin, *Le strutture sintattiche nella poesia di Ion Barbu*, „Lingua e stile", III (1968), 2, pp. 181–193.
Alexandrescu, Sorin, *Analyse structurelle des personnages et conflits dans le roman „Patul lui Procust" de Camil Petrescu*, CLTA, VI (1969), pp. 209, 224.
Alexandrescu, Sorin, *La fonction du symbole chez Tudor Arghezi*, CREL, 1973, 2, pp. 5–13.
Alexandrescu, Sorin, *Logique du personnage*, Paris, Ed. Mame, 1974.
Alonso, D., *Poezie spaniolă. Încercare de metodă şi limite stilistice*, Bucureşti, Univers, 1977.
*** *Analize de texte poetice. Antologie* (coord. I.Coteanu), Bucureşti, EARSR, 1986.
Andreescu, G., *Strategii semantice la Bacovia*, SCL, XXXII (1981), 3, pp. 221–233.
Andreescu, G., *Strategii semantice la Blaga*, SCL, XXXII (1981), 4, pp. 359–364.
Andreescu, G., *Classification of Poetic Items: the Volumes „Plumb" by Bacovia and „Poemele luminii" by Blaga*, RRL, XXVI (1981), 2, pp. 181–188.
Andriescu, Al., *Limba şi stilul presei româneşti în perioada 1829–1860*, AF, XV (1964), pp. 49–75.
Andriescu, Al., *Valorificarea limbii şi stilului vechilor texte româneşti (cronici, texte religioase etc.) în creaţia scriitorilor din prima jumătate a secolului al XIX-lea*, SILRL, I, pp. 336–354.
Andriescu, Al., *Stil şi limbaj*, Iaşi, Junimea, 1977.
Austerlitz, R., *„Parallelismus"*, in *Poetics. Poetyka. Poètika*, Varşovia, 1961.
Bahtin, M., *L'énoncé dans le roman*, „Langages", III (1968), 12, pp. 126–132.
Bahtin, M., *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Bucureşti, Univers, 1970.
Bahtin, M., *Probleme de literatură şi estetică*, Bucureşti, EU, 1982.
Bal, Miecke, *Narratologie*, Paris, Klincksieck, 1977.
Balotă, N., *Introducere în opera lui Al. Philippide*, Bucureşti, Minerva, 1975.
Balotă, N., *Opera lui Tudor Arghezi*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1979.
Barbu, N. I., *Remarques sur le style de la syntaxe poétique de M.Eminescu,* in *Langue et littérature*, vol.II, Bucureşti, 1943, pp. 125–168.
Barthes, R., *Introduction à l'analyse structurelle des récits*, „Communications", 8 1966, pp.1–28.
Barthes, R., *L'ancienne rhétorique*, „Communications", 16, 1970, pp. 172–229.
Baumgartner, K. şi Dieter Wunderlich, *Vers une sémantique du système temporel de l'allemand*, „Langages", VII (1972), 26, p. 95-115.
Benveniste, Émile, *L'appareil formel de l'énonciation*, „Langages", V (1970), 17, pp. 12–18.
Berca, Eugen, *Structuri metaforice complexe în poezia lui Tudor Arghezi*, LL, 1973, 2, pp. 259–264.
Bidu-Vrănceanu, Angela şi Narcisa Forăscu, *Modele de structurare semantică*, Timişoara, Facla, 1984.
Bidu-Vrănceanu, Angela, Cristina Călăraşu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaş, Gabriela Pană Dindelegan, *Dicţionar de ştiinţe ale limbii*, ed. 2, Bucureşti, Nemira, 2001.
Bîrlea, Ov., *Poetică folclorică*, Bucureşti, Minerva, 1979.
Booth, W., *Retorica romanului*, Bucureşti, Univers, 1976.

Borcilă, M., *Despre lexicul poeziei lui Lucian Blaga*, SLLF, II, pp. 95–124.
Borcilă, M., *Types sémiotiques dans la poésie roumaine moderne*, in *Sémiotique roumaine*, Bucureşti, TUB, 1981.
Boutière, Jean, *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă*, Paris, 1930.
Bouverot, Danièle, *Comparaison et métaphore*, „Le français moderne", XXXVII (1969), 2, p.132-147; 3, pp. 224–228; 4, pp. 301–316.
Brătulescu, Monica, *Câteva tipuri de metaforă în folclor*, in *Studii de poetică şi stilistică*, Bucureşti, EL, 1966, pp. 81–93.
Brâncuş, Gr., *Părerile lui Costache Negruzzi despre limbă*, LR, V (1956), 4, pp. 19–34.
Bremond, Cl., *Le message narratif*, „Communications", 4, 1964, pp. 4–32.
Bremond, Cl., *La logique des possibles narratifs*, „Communications", 8, 1966, pp. 60,76.
Bremond, Cl., *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973; trad. rom. *Logica povestirii*, Bucureşti, Univers, 1981.
Briosi, S., *La narratologie et la question de l'auteur*, „Poétique", 1986, 68, pp. 507–519.
Brooke-Rose, Christine, *A Grammar of Metaphor*, Londra, 1958.
Bulgăr, Gh., *Problemele limbii literare în concepţia scriitorilor români*, Bucureşti, 1966.
Bulgăr, Gh., *Studii de stilistică şi limbă literară*, Bucureşti, EDP, 1971.
Byck, Jacques, *L'emploi affectif du pronom personnel roumain*, „Bulletin linguistique", V (1937), pp. 15–32; *Studii şi articole*, Bucureşti, EŞ, 1967, pp. 114–130.
Caracostea, D., *Arta cuvântului la Eminescu*, Bucureşti, Institutul de istorie literară şi folclor, 1938.
Caracostea, D., *Expresivitatea limbii române*, Bucureşti, FRLA, 1942; ed. 2, Bucureşti, Polirom, 2000.
Cartojan, N., *Cărţile populare în literatura românească*, vol. I, Bucureşti, FRLA, 1938.
Cazacu, B., *Consideraţii asupra limbii şi stilului din „NicoarăPotcoavă" de Mihail Sadoveanu*, in *Studii de limbă literară*, Bucureşti, ESPLA, 1960, pp. 111–192.
Cazacu, B., *Un procedeu al tehnicii naraţiunii în „Kir Ianulea"*, in *Omagiu lui Alexandru Rosetti*, Bucureşti, EARSR, 1965, pp. 115–118.
Cazacu, B., *Variaţia registrelor stilistice în „Un om între oameni" de Camil Petrescu*, LL, 1977, 2, pp. 383–387.
Cazacu, B., *À propos de l'interprétation linguistique du texte littéraire*, RRL, XXVI (1981), 6, pp. 503–510.
Cazacu, B., *Limba română literară. Probleme teoretice şi interpretări de texte*, Bucureşti, SSF, 1985.
Cazacu, B. şi I.Fischer, *Neologismele în scrierile lui Anton Pann*, CILRL, I, (1956), pp. 23–56.
Cazacu, B., L.Ionescu, M. Mărdărescu, şi M. Zamfir, *Limba şi stilul operei lui Vasile Alecsandri*, SILRL, II, pp. 163–220.
Cazimir, Şt., *Caragiale – universul comic*, Bucureşti, EL, 1967.
Cazimir, Şt., *Stelele cardinale*, Bucureşti, Ed.Eminescu, 1975.
Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Bucureşti, FRLA, 1941.
Călinescu, G., *Viaţa lui Ion Creangă*, Bucureşti, FRLA, 1938; ed. 2, *Ion Creangă*, Bucureşti, EL, 1964.
Călinescu, G., *Impresii asupra literaturii spaniole*, ed. 2, Bucureşti, EL, 1965.
Călinescu, G., *Opera lui Mihai Eminescu*, ed. 2, vol. I, Bucureşti, EL, 1969; vol. II, Bucureşti, Minerva, 1970.
Chevalier, J.-Cl. şi A. Geerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Lafont, 1973; trad. rom. *Dicţionar de simboluri*, I–III, Bucureşti, Artemis, 1994–1995.
Chivu, Gh., *Procedee artistice în stilul lui Ion Barbu*, LR, XX (1971), 3, pp. 247–257.
Chivu, Gh., *Metafora în opera scriitorilor romantici români*, LR, XXII (1973), 3, pp. 217–239.
Chivu, Gh., *Epitetul în opera scriitorilor romantici români*, SLLF, III (1974), pp. 9–46.
Chivu, Gh., *Comparaţia în opera scriitorilor romantici români*, LR, XXIII (1974), 6, pp. 487–498.
Chivu, Gh., *„Riga Crypto şi lapona Enigel". Observaţii stilistice*, LR, XXIV (1975), pp. 297–303.
Cioculescu, Şerban, *Introducere* la Şt. O. Iosif, *Poezii*, Bucureşti, 1944, pp. I–XVIII.

Cioculescu, Şerban, *Dimitrie Anghel. Viaţa şi opera*, Bucureşti, 1945.
Cioculescu, Şerban, *Limba literară a lui Ion Ghica*, CILRL, II (1958), pp. 167–190.
Cioculescu, Şerban, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, ed. 2, Bucureşti, Minerva, 1971.
Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.
Cohen, Jean, *La comparaison poétique: essai de systématique*, „Langages”, 1968, 12, pp. 43–51.
Cohen, Jean, *Théorie de la figure*, „Communications”, 16, 1970, pp. 3–25.
Constantinescu, N., *Rima în poezia populară românească*, Bucureşti, Minerva, 1973.
Constantinescu, P., *Scrieri*, I–II, Bucureşti, EL, 1967.
*** *Contribuţii la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, Bucureşti, EARPR, vol.I, 1956; vol. II, 1958; vol. III, 1962.
Coquet, J.-Cl., *Semiotique littéraire. Contribution à l'analyse sémantique du discours*, Paris, Larousse, 1972.
Cornea, Paul, *Costache Conachi sau luminismul în anteriu şi giubea*, in *Studii de literatură română modernă*, Bucureşti, EL, 1962.
Cornea, Paul, *Despre începutul începuturilor romanului românesc*, in *De la Alecsandrescu la Eminescu*, Bucureşti, EL, 1966.
Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc*, Bucureşti, Minerva, 1972.
Coşeriu, E., *La lingua di Ion Barbu*, in *Atti del Sodalizio Glottologico Milanese*, I, 1948, 2, pp. 47–53.
Coşeriu, E., *Prelegeri şi conferinţe*, Iaşi, 1992–1993.
Coteanu, I., *„Discontinuitatea", un procedeu al stilului artistic actual*, LR, XI (1962), 1, pp. 3–12.
Coteanu, I., *Semn, simbol, mesaj poetic*, SCL, XXIII (1972), 6, pp. 593–603.
Coteanu, I., *Stilistica funcţională a limbii române, I: Stil, stilistică, limbaj*, Bucureşti, EARSR, 1973; *II: Limbajul poeziei culte*, Bucureşti, EARSR, 1985.
Coteanu, I., *„Morgenstimmung" sau poemul întoarcerii către lume*, SCL, XXVI (1975), 5, pp. 481–483.
Coteanu, I., *„Dintre sute de catarge". O modalitate de interpretare*, LR, XXIV (1975), 5, pp. 457–460.
Coteanu, I., *Ipoteze pentru o sintaxă a textului*, SCL, XXIX (1978), 2, pp. 115–124.
Coteanu, I., *Principii de analiză a textelor poetice*, SCL, XXIX (1978), 2, pp. 213–214.
Cotruş, Ov., *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, Bucureşti, Minerva, 1977.
Courtès, J., *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1974.
Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie*, Bucureşti, Minerva, I, 1972; II, 1974.
Cruceru, C., *Limba şi stilul scrierilor lui D. Bolintineanu*, SILRL, II, pp. 105–143.
Cruceru, C., *Dialog şi stil oral în proza românească actuală*, Bucureşti, Minerva, 1985.
Cuciureanu, Şt., *Reflexe eliadiste în poezia de început a lui Eminescu*, SCŞt (Iaşi), VII (1956), 1, pp. 47–61.
Cvasnîi-Cătănescu, Maria, *Structura dialogului în textul dramatic – cu aplicare la dramaturgia românească*, Bucureşti, TUB, 1982.
Del Conte, Rosa, *Invito alla lettura di Arghezi*, Roma, Lerici Editori, 1967.
Del Conte, Rosa, *Introducere* la *Lirica di Lucian Blaga*, Roma, Lerici Editori, 1971.
Densusianu, Ov., *Evoluţia estetică a limbii române*, curs universitar, Bucureşti, I, 1929–1930; II, 1930–1931; III, 1931–1932.
Diaconescu, Paula, *Repetiţia, procedeu artistic în poezia lui M.Eminescu*, LL, III (1957), 3, pp. 27–48.
Diaconescu, Paula, *Limba şi stilul lui Constantin Negruzzi*, SILRL, II, pp. 38–77.
Diaconescu, Paula, *Clasicism şi retorism în „Pseudo-kinigetikos"*, LL, XIV (1972), 3, pp. 518–530.
Diaconescu, Paula, *Epitetul în poezia română modernă*, SCL, XXIII (1972), 2, pp.135–146; 3, pp. 247–270.
Diaconescu, Paula, *Interiorizarea descrierii şi perspectiva modală şi temporală în „Melancolie"*, „Caietele Mihai Eminescu", 1974, II, Bucureşti, Ed. Eminescu, pp. 148–160.

Diaconescu, Paula, *Elemente de istorie a limbii române literare*, partea I: *Probleme de normare a limbii române literare moderne (1830–1880),* Bucureşti, TUB, 1974; partea a II-a: *Evoluţia stilului artistic în secolul al XIX-lea*, Bucureşti, TUB, 1975.
Diaconescu, Paula, *Un model lingvistic al structurilor narative*, PLG, VII (1977), pp. 23–33.
Diaconescu, Paula, *Lucian Blaga şi textul poetic modern*, SCL, XXXV (1984), 4, pp. 345–360.
Diaconescu, Paula şi Mihaela Mancaş, *Sémantique et stylistique. La structure sémantique des déterminants chez Mihail Sadoveanu*, RRL, XIV (1969), 1, pp. 111–136.
Dinu, M., *Ritm şi rimă în poezia românească*, Bucureşti, Cartea Românească, 1984.
Dinu, M., *„E uşor a scrie versuri...". Mic tratat de prozodie românească*, Bucureşti, Editura Institutului Culural Român, 2004.
Doležel, L., *O stylu moderny české prozy*, Praga, 1960.
Dorcescu, E., *Structura lingvistică a metaforei în poezia lui Al. Philippide*, in *Studii de limbă şi stil*, Timişoara, Facla, 1973, pp. 17–28.
Dorcescu, E., *Metafora poetică*, Bucureşti, Cartea Românească, 1975.
Dragomirescu, Gh. N., *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, Bucureşti, EŞE, 1975; ed. 2, Bucureşti, EŞ, 1995.
Dragoş, Elena, *Structuri narative la Liviu Rebreanu*, Bucureşti, EŞE, 1981.
Ducrot, O. şi Tz. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.
Ducrot, O. şi J.-M. Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995; trad. rom. *Noul dicţionar enciclopedic al ştiinţelor limbajului*, Bucureşti, Ed. Babel, 1996.
Duda, Gabriela, *Metafora în poezia românească simbolistă*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 2002.
Dujardin, E., *Le monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de J. Joyce et dans le roman contemporain*, Paris, 1931.
Du Marsais, *Despre tropi*, Bucureşti, Univers, 1981.
Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, *Ion Creangă*, Bucureşti, EL, 1963.
Durry, Marie-Jeanne, *Le monologue intérieur*, in *La littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques d'expression*, Paris, PUF, 1961.
*** *M. Eminescu – I. Creangă. Studii*, Timişoara, Ed. Universităţii, 1965.
Florescu, V., *Retorica şi neoretorica. Geneză. Evoluţie. Perspective*, Bucureşti, EARSR, 1973.
Foarţă, Maria., *Rime şi metafore tautologice sau despre tautologia poetică*, in *Studii de limbă şi stil*, Timişoara, Facla, 1973, pp. 65–72
Foarţă, Ş., *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu*, Timişoara, Facla, 1980.
Fontanier, P., *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968; trad. rom. *Figurile limbajului*, Bucureşti, Univers, 1977.
Friedrich, H., *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al 19-lea până la mijlocul secolului al 20-lea*, Bucureşti, Univers, 1969.
Funeriu, I., *Versificaţia românească. Perspectivă lingvistică*, Timişoara, Facla, 1980.
Gáldi, L., *Stilul poetic al lui M. Eminescu*, Bucureşti, EARSR, 1964.
Gáldi, L., *Introducere în istoria versului românesc*, Bucureşti, Minerva, 1971.
Gáldi, L., *Introducere în stilistica literară a limbii române*, Bucureşti, Minerva, 1976.
Gană, G., *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Minerva, 1976.
Genette, G., *Langage poétique, poétique du langage*, in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 123–153.
Genette, G., *La rhétorique restreinte*, „Communications", 15 (1970), Paris Seuil, pp. 158–171.
Genette, G., *Discours du récit*, in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p.62–273; trad.rom. *Figuri*, Bucureşti, Univers, 1978.
Genette, G., *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1978.
Genette, G., *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

Gheție, I., *Observații privitoare la lexicul prozei artistice a lui N. Filimon*, CILRL, III (1962), pp. 151–189.
Gheție, I., *Limba și stilul lui N.Filimon*, SILRL, II, pp. 221–240.
Gheție, I., *Ion Heliade-Rădulescu și unificarea limbii române literare*, LR, XX (1972), 3, pp. 259–272.
Gheție, I., *Baza dialectală a limbii române literare*, București, EARSR, 1975.
Gheție, I., *Istoria limbii române literare*, București, EȘE, 1978.
Giurgiu, Felicia, *Motive și structuri poetice*, Timișoara, Facla, 1980.
Glauser, Lisa, *Die Erlebte Rede (The Interior Monologue) im englischen Roman des XIX. Jahrhunderts, von Scott bis Meredith*, Berna, 1948.
Golopenția-Eretescu, Sanda, *Reliefarea motivului în poezia lui G.Bacovia*, in Studii *de poetică și stilistică, loc. cit.*, pp. 251–317.
Golopenția-Eretescu, Sanda, *Limba și stilul poeziilor lui Șt. O. Iosif*, SILRL, II, pp. 532–543.
Golopenția-Eretescu, Sanda și Mihaela Mancaș, *Limba și stilul lui Dimitrie Anghel*, SILRL, II, pp. 514–531.
Graur, Al., *Studii de lingvistică generală*, ed. nouă, București, EARPR, 1960.
Greimas, A. J., *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970; trad.rom. *Despre sens. Eseuri semiotice*, București, Univers, 1975.
Greimas, A. J., *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972.
Greimas, A. J., *Les Actants, les Acteurs et les Figures*, in *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, pp. 161–176.
Groupe μ (J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. trinopn), *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970; trad. rom. *Retorică generală*, București, Univers, 1974.
Groupe μ, *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1977.
Haneș, P. V., *Dezvoltarea limbii literare române în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, ed. 2, București, Casa Școalelor, 1926
Henry, A., *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971.
Herczeg, G., *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, 1963.
Hristea, Th., *Elemente regionale în limba operei lui I. L. Caragiale*, CILRL, II (1958), pp. 191–229.
Hristea, Th., *Probleme de etimologie*, București, EȘ, 1968.
Imbs, P., *L'emploi des temps verbaux en français moderne*, Paris, Klincksieck, 1960.
Indrieș, Alexandra, *Corola de minuni a lumii*, Timișoara, Facla, 1975.
Indrieș, Alexandra, *Opoziții semantice în poezia lui G.Bacovia*, LR, XXV (1976), 6, pp. 565–576.
Indrieș, Alexandra, *Sporind a lumii taină. Verbul în poezia lui Lucian Blaga*, București, Minerva, 1981.
Indrieș, Alexandra, *Polifonia persoanei*, Timișoara, Facla, 1986.
Ionescu, Liliana, *Paralelismul în lirica populară*, in *Studii de poetică și stilistică, loc. cit.*, pp. 48–68.
Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *Narațiune și dialog în proza românească. Elemente de pragmatică a textului literar*, București, EAR, 1991.
Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *Conversația: structuri și strategii. Sugestii pentru o pragmatică a românei vorbite*, ed. 2, București, All, 1999.
Iordan, I., *Stilistica limbii române*, București, Institutul de lingvistică română, 1944; ed. 2, București, EȘE, 1975.
Iordan, I., *Limba lui Creangă*, CILRL, I (1956), pp. 137–170; *Limba literară*, Craiova, Scrisul Românesc, 1977, pp. 217–262
Iordan, I., *Limba „eroilor" lui Caragiale*, in *Limba literară, loc. cit.*, pp. 263–315.
Iordan, I., *Limba literară*, Craiova, Scrisul Românesc, 1977.
Iordan, I., Valeria Guțu-Romalo și Al. Niculescu, *Structura morfologică a limbii române contemporane*, București, EȘ, 1967.
Iosifescu, S., *Mobilitatea privirii. Narațiunea în secolul al XX-lea*, București, Ed. Eminescu, 1976.

Irimia, D., *Limbajul poetic eminescian*, Iaşi, Junimea, 1979.
Irimia, D., *Introducere în stilistică*, Iaşi, Polirom, 1999.
Istrate, G., *Limba postumelor lui Eminescu*, AUI, X (1964), 2, pp. 117–172.
Ivan, Victoria, *Dichotomii metaforice în poezia lui Lucian Blaga*, LR, XXIV (1975), 1, pp. 13–24.
Ivănescu, G., *Problemele capitale ale vechii române literare*, Iaşi, Institutul de filologie română, 1947.
Ivănescu, G., *Formarea terminologiei filozofice româneşti moderne*, CILRL, I (1956), pp. 171–204.
Ivănescu, G., *Limba poetică românească*, LL, II (1956), pp. 197–224.
Ivănescu, G. şi L. Leonte, *Fonetica şi morfologia neologismelor române de origine latină şi romanică*, SCŞt (Iaşi), VII (1956), 2, pp. 1–24.
Jakobson, R., *Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances*, in R. Jakobson şi M. Halle, *Fundamentals of Language*, The Hague, Mouton, 1956, pp. 55–82.
Jakobson, R., *Lingvistică şi poetică*, in *Probleme de stilistică*, Bucureşti, EŞ, 1964, pp. 83–125.
Jakobson, R., *Poezia gramaticii şi gramatica poeziei*, in *Poetică şi stilistică. Orientări moderne*, Bucureşti, Univers, 1972, pp. 359–369.
Jakobson, R., *Le parallélisme grammatical et ses aspects russes*, in *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, pp. 234–279.
Jakobson, R., *Structures linguistiques subliminales en poésie, ibid.*, pp. 280–292.
Jakobson, R., ***Vocabulorum constructio*** *dans le sonnet de Dante „Se vedi li occhi miei", ibid.*, pp. 299–318.
Jakobson, R., *„Si nostre vie". Observations sur la composition et structure des mots dans un sonnet de Joachim Du Bellay, ibid.*, pp. 319–355.
Jakobson, R., *„Les Chats" de Charles Baudelaire, ibid.*, pp. 401–419.
Jakobson, R., *Les oxymores dialectiques de Fernando Pessoa, ibid.*, pp. 463–483.
Jakobson, R. şi B.Cazacu, *Analyse du poème „Revedere" de Mihail Eminescu*, CLTA, I (1962), pp. 47–53.
Jost, Fr., *Le „je" à la recherche de son identité*, „Poétique", 1975, 24, pp. 479–487.
Kibedi-Varga, A., *Rhétorique et littérature*, Paris, Didier, 1975.
Kristeva, Julia, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
Kristeva, Julia, *Problemele structurării textului*, in *Pentru o teorie a textului*, Bucureşti, Univers, 1980, pp. 250–272.
Lausberg, H., *Elemente der literarischen Rhetorik*, München, Max Hueber Verlag, 1967.
Lăzărescu, P., *Grigore Alexandrescu*, SILRL, II, pp. 78–104.
Le Guern, M., *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973.
Lejeune, Ph., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975; trad. rom. *Pactul autobiografic*, Bucureşti, Univers, 2000.
Leonte, L., *Limba scrierilor româneşti ale lui Alecu Russo*, SCŞt (Iaşi), IX (1958), 1–2, pp. 1–73.
Levin, S., *Linguistic Structures in Poetry*, The Hague, Mouton, 1964.
Lintvelt, J., *Essai de typologie narrative. Le „point de vue"*, Paris, Corti, 1981; trad. rom. *Pactul autobiografic*, Bucureşti, Univers, 1994.
Lips, Marguerite, *Le style indirect librc*, Paris, Payot, 1926.
Lüdi, G., *Die Metapher als Funktion der Aktualisierung*, Berna, Francke Verlag, 1973.
Macrea, D., *Opera lingvistică a lui Bogdan Petriceicu Hasdeu*, LR, III (1954), 3, pp. 5–21.
Macrea, D., *Gândirea lingvistică a lui Ion Heliade-Rădulescu*, in *Studii de lingvistică română*, Bucureşti, EDP, 1970, pp. 133–153.
Maingueneau, D., *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976.
Mancaş, Mihaela, *La synesthésie dans la création artistique de M. Eminescu, T. Arghezi et M. Sadoveanu*, CLTA, I (1962), pp. 55–87.
Mancaş, Mihaela, *La structure sémantique de la métaphore poétique*, RRL, XV (1970), 4, pp. 317–334.

Mancaş, Mihaela, *Stilul indirect liber în româna literară*, Bucureşti, EDP, 1972.
Mancaş, Mihaela, *Notes pour une analyse distiributionnelle des styles du discours*, CLTA, IX (1972), fasc 1, pp. 99–109.
Mancaş, Mihaela, *Sur la métonymie et la métaphore*, RRL, XVIII(1973), 5, pp. 439–443.
Mancaş, Mihaela, *Istoria limbii române literare. Perioada modernă (Secolul al XIX-lea)*, Bucureşti, TUB, 1974.
Mancaş, Mihaela, *Structura narației romantice*, in *Structuri tematice şi retorico-stilistice în romantismul românesc*, Bucureşti, EARSR, 1976, pp. 179–216.
Mancaş, Mihaela, *Lucian Blaga şi inovațiile limbajului poetic modern*, in *Aspecte ale evoluției limbii şi literaturii române*, Bucureşti, SSF, 1977, p. 108–134.
Mancaş, Mihaela, *Forme de monolog parodiat la Caragiale*, SCL, XXIX (1978), 5, p. 563–566.
Mancaş, Mihaela, *Două tehnici narative la Sadoveanu: „acronia" şi „povestirea cu cadru"*, LR, XXIX (1980), 4, pp. 291–298.
Mancaş, Mihaela, *Metafora „extinsă" la Tudor Arghezi*, SCL, XXXI (1980), 6, pp. 691–695.
Mancaş, Mihaela, *Semantica simbolului poetic*, SCL, XXXIV (1983), pp. 439–443.
Mancaş, Mihaela, *Tablou şi acțiune. Descrierea în proza narativă românească*, Bucureşti, EUB, 2005.
Manea, Dana, *„Actualizare" şi „activizare" semantică în „Psalmul VIII" de Tudor Arghezi*, LR, XXV (1976), 6, pp. 577–586.
Manolescu, N., *Introducere în opera lui Al. Odobescu*, Bucureşti, Minerva, 1976.
Manolescu, N., *Sadoveanu sau Utopia cărții*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1976.
Manolescu, N., *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Bucureşti, Minerva, I, 1980; II, 1981; III, 1983.
Manolescu, N., *Despre poezie*, Bucureşti, Cartea Românească, 1987.
Marcus, S., *Poetica matematică*, Bucureşti, EARSR, 1970.
Marcus, S., *Lingvistica povestirii*, SCL, XXIX (1978), 2, pp. 143–152.
Marcus, S., *De la propoziție la text*, in *Semantică şi semiotică*, Bucureşti, EŞE, 1981.
Marino, A., *Probleme de estetică a limbii la Alexandru Macedonski*, LR, XV (1966), 1, pp. 12–34.
Marino, A., *Opera lui Alexandru Macedonski*, Bucureşti, EL, 1967.
Miclău, P., *Semiotica lingvistică*, Timişoara, Facla, 1977.
Mincu, M., *Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică*, Bucureşti, Cartea Românească, 1981.
*** *Modalități de interpretare a textului literar (Sighişoara, 1979)*, Bucureşti, SSF, 1981.
Moldoveanu, D., *Influențe ale manierismului greco-latin în sintaxa lui Dimitrie Cantemir: hiperbatul*, SLLF, I (1969), pp. 25–50.
Morier, H., *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961.
Mukařovski, J., *Despre limbajul poetic*, in *Poetică şi stilistică. Orientări moderne*, *loc. cit.*, pp. 213–219.
Munteanu, Şt., *Stil şi expresivitate poetică*, Bucureşti, EŞ, 1972.
Munteanu, Şt., *Eminescu şi limba poetică a înaintaşilor*, in *Eminescu – Creangă. Studii* , *loc. cit.*, pp. 77–100.
Munteanu, Şt., *Expresia artistică a limbii populare în opera lui Ion Creangă, ibid.*, pp. 266–279.
Munteanu, Şt., *Poetica sfărâmării vechilor canoane: Tudor Arghezi*, in *Limba română artistică*, Bucureşti, EŞE, 1981, pp. 189–211.
Munteanu, Şt., *Atmosferă şi stil în poezia lui G.Bacovia, ibid.*, pp. 212–227.
Munteanu, Şt., *Implicații folclorice şi stil ermetic în limba poetică a lui Ion Barbu, ibid.*, pp. 228–248.
Munteanu, Şt., *O ipostază stilistică a liricii reflexive: Lucian Blaga, ibid.*, pp. 249–268.
Munteanu, Şt. şi V.Țâra, *Istoria limbii române literare*, Bucureşti, EDP, 1978; ed. 2, Bucureşti, EDP, 1983.
Nicolescu, A., *Bibliografie privitoare la istoria limbii române literare din secolul al XIX-lea*, SILRL, II, pp. 545–597.

Nicolescu, B., *Cosmologia „Jocului secund"*, Bucureşti, EL, 1968.
Niculescu, Al., *Interiorizarea narației în stilul lui Camil Petrescu*, CL, III (1958), pp. 35–52.
Niculescu, Al., *Între filologie şi poetică*, Bucureşti, Ed.Eminescu, 1980.
Oltean, Şt., *Ficțiunea, lumile posibile şi discursul indirect liber*, Cluj-Napoca, Ed. Studium, 1996.
Oprea, I., *Terminologia filozofică românească. Studiu asupra epocii de formare*, Bucureşti, EŞ, 1996.
Parpală, Emilia, *Simbolul poetic*, SCL, XXIX (1978), 2, pp. 165–171.
Parpală, Emilia, *Poetica lui Tudor Arghezi. Modele semiotice şi tipuri de text*, Bucureşti, Minerva, 1984.
Pavel, T., *Notes pour une description structurale de la métaphore poétique*, CLTA, I (1962), pp.185–207.
Pavel, T., , SCL, XVIII (1967), 1, pp. 79–89.
Pavel., T., *Alexandru Macedonski*, SILRL, II, pp. 481–513.
Pavel, T., *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988; trad. rom. *Lumi ficționale*, Bucureşti, Minerva, 1993.
Păcurariu, D., *Clasicismul românesc*, Bucureşti, Minerva, 1971.
Păcurariu, D., *Clasicism şi tendințe clasice în literatura română*, Bucureşti, Cartea Românească, 1979.
Piru, Al., *Introducere* la Poeții Văcăreşti, *Versuri alese*, Bucureşti, EL, 1961, pp. V–LXXVII.
*** *Poetică şi stilistică. Orientări moderne* (ed. îngrijită de Sorin Alexandrescu şi Mihai Nasta), Bucureşti, Univers, 1972.
Popovici, D., *Ideologia literară a lui I. Heliade-Rădulescu*, Bucureşti, 1935.
Popovici, D., *Introducere* la I. Heliade-Rădulescu, *Opere*, tom. I–II, Bucureşti, FRLA, 1939–1943.
Puşcariu, S., *Limba română. I: Privire generală*, Bucureşti, FRLA, 1940; ed. 2, Bucureşti, Minerva, 1976; *II: Rostirea*, Bucureşti, EARPR, 1959; ed. 2, 1994.
Radu, Delia Ruxandra, *Rolul contextului în „generarea" simbolului*, SCL, XXXV (1984), 4, pp. 283–287.
Ricoeur, P., *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
Riffaterre, M., *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.
Riffaterre, M., *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
Riffaterre, M., *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.
Rosetti, Al., *Limba scrierilor lui I.Heliade-Rădulescu până la 1841*, CILRL, I (1956), pp. 57–66.
Rosetti, Al. şi I.Gheție, *Limba şi stilul poeziilor lui M.Eminescu*, in *Studii de poetică şi stilistică*, *loc. cit.*, pp. 167–204.
Rosetti, Al., B.Cazacu şi L.Onu, *Istoria limbii române literare, I: De la origini până în secolul al XIX-lea*, ed. 2, Bucureşti, Minerva, 1971.
Ruwet, N., *L'analyse structurale de la poésie*, „Linguistics", II (1963), pp. 38–59.
Sallenave, Danièle, *À propos du „monologue intérieur": lecture d'une théorie*, „Littérature",1972, 5, pp. 69–87.
Schmidt, S.J., *Théorie et pratique d'une étude scientifique de la narrativité littéraire, à propos de „Plume au restaurant" de Henri Michaux*, in *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, pp. 137–160.
Seche, Luiza, *Lexicul artistic eminescian în lumină statistică*, Bucureşti, EARSR, 1974.
Sfârlea, Lidia, *Forme metaforice în fo!clorul românesc. Incercare de descriere tipologică*, SLLF, III (1074), pp. 141–184.
*** *Sémiotique narrative et textuelle* (ed. Claude Chabrol), Paris, Larousse, 1973.
Simion, E., *Dimineața poeților*, Bucureşti, Cartea Românească, 1981.
Simonescu, D., *Contribuția lui M. Kogălniceanu la dezvoltarea şi îmbogățirea limbii literare*, CILRL, I (1956), pp. 67–87.
Slave, Elena, *Expresivitatea metaforei lingvistice*, LR, XIII (1966), 4, pp. 329–338.
Slave, Elena, *Metafora în limba română. Comentarii şi aplicații*, Bucureşti, EŞ, 1991.
Sorescu, Roxana, *Metamorfoze ale liricii erotice*, in *Structuri tematice şi retorico-stilistice în romantismul românesc*, *loc. cit.*, pp. 93–145.

Sorescu, Roxana, *Liricul și tragicul*, București, Cartea Românească, 1983.
Spitzer, L., *L'originalità della narrazione nei „Malavoglia"*, „Belfagor", XI (1956), 1, pp. 37–53.
Spitzer, *La enumeración caótica en la poesia moderna*, in *Linguistica e Historia literaria*, Madrid, 1961.
Spitzer, L., *Stilstudien*, I–II, München, Max Hueber Verlag, 1961.
Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, Bari, Laterza, 1966.
Spitzer, L., *Il „récit de Théramène"*, in *Critica stilistica e semantica storica*, Bari, Laterza, 1966, pp. 148–189.
Spitzer, L., *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970.
Streinu, Vl., *Versificația modernă. Studiu istoric și teoretic asupra versului liber*, București, EL, 1966.
Streinu, Vl., *Ion Creangă*, in *Clasicii noștri*, ed. 2, București, ET, 1969, pp.157–208.
*** *Studii de poetică și stilistică*, București, EL, 1966.
*** *Studii de istoria limbii române literare. Secolul XIX*, I–II, București, EL, 1969.
*** *Studii de limbă literară și filologie*, București, EARSR, I, 1969; II, 1972; III, 1974.
Șerban, Felicia, *Structura semantică a construcțiilor figurate în poezia lui Lucian Blaga*, CL, XV (1970), 1, pp. 145–158.
Șklovski, V., *Despre proză*, I, București, Univers, 1975.
Todorov, Tz., *Les catégories du récit littéraire*, „Comunications", 8 (1966), Paris, Seuil, pp. 125–151.
Todorov, Tz., *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1966.
Todorov, Tz., *Problèmes de l'énonciation*, „Langages", V (1970), 17, pp. 3–11.
Todorov, Tz., *Synechdoques*, „Communications", 16 (1970), Paris, Seuil, pp. 26–35.
Todorov, Tz., *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
Todorov, Tz., *Introducere în literatura fantastică*, București, Univers, 1973.
Todorov, Tz., *Poetica. Gramatica „Decameronului"*, București, Univers, 1975.
Todorov, Tz., *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.
Todorov, Tz., *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978.
Tohăneanu, G. I., *Studii de stilistică eminesciană*, București, EȘ, 1965.
Tohăneanu, G. I., *Stilul artistic al lui Ion Creangă*, București, EȘ, 1969.
Tohăneanu, G. I., *Considerații cu privire la stilul artistic al lui Ion Creangă*, in Eminescu – *Creangă. Studii*, *loc. cit.*, 203–261.
Tohăneanu, G. I., *Convergența procedeelor stilistice în poemul eminescian „Din valurile vremii"*, in *Studii de poetică și stilistică*, *loc. cit.*, pp. 205–225.
Tohăneanu, G. I., *„Punerea în pagină" a textului poetic*, LR, XX (1971), 3, pp. 237–246.
Tohăneanu, G. I., *Prestigiul stilistic al rimei*, SLLF, II (1972), pp. 207–240.
Tohăneanu, G. I., *Sinonimia dincolo de cuvânt*, in *Studii de limbă și stil*, Timișoara, Facla, 1973, pp. 95–136.
Tohăneanu, G. I., *Convegență și contaminare metaforică în poezia lui V. Voiculescu*, LR, XXIV (1975), 6, pp. 587–595.
Tohăneanu, G. I., *Expresia artistică eminesciană*, Timișoara, Facla, 1975.
Tohăneanu, G. I., *Sintaxa operei poetice a lui Tudor Arghezi*, in *Dincolo de cuvânt*, București, EȘE, 1976, pp. 152–181.
Tohăneanu, G.I., *Structura stilistică a poeziei „Ulysse" de Lucian Blaga, ibid.*, pp. 213–222.
Tohăneanu, G.I., *Arta evocării la Sadoveanu*, Timișoara, Facla, 1979.
Tomașevski, B., *Teoria literaturii. Poetica*, București, Univers, 1973.
Ursu, D., *Adaptarea adjectivelor neologice în limba română literară din perioada 1760–1860*, SLLF, I (1969), pp. 131–154.
Ursu, N. A., *Formarea terminologiei științifice românești*, București, EARPR, 1962.
Van Dijk, Theun A., *Aspects d'une théorie générative du texte poétique*, in *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972, pp. 180–206.

Van Dijk, Theun A., *Some Aspects of Text Grammars. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*, The Hague-Paris, Mouton, 1972.
Van Dijk, Theun A., *Grammaires textuelles et structures narratives*, in *Sémiotique narrative et textuelle*, loc.cit., pp. 177–207.
Vianu, T., *Poezia lui Eminescu*, Bucureşti, 1930.
Vianu, T., *Estetica*, Bucureşti, FRLA, 1934.
Vianu, T., *Ion Barbu*, Bucureşti, 1935; ed. 2, *Introducere în poezia lui Ion Barbu*, Bucureşti, Minerva, 1970.
Vianu, T., *Arta prozatorilor români*, Bucureşti, Ed. Contemporană, 1941; ed. 2, I–II, Bucureşti, EL, 1966.
Vianu, T., *Fazele portretului moral*, in *Figuri şi forme literare*, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1946, pp. 221–243.
Vianu, T., *Le pseudo-impératif chez Eminescu*, „Bulletin linguistique", XV (1947), pp. 55–58.
Vianu, T., *Probleme de stil şi artă literară*, Bucureşti, ESPLA, 1955.
Vianu, T., *Stilistica literară şi lingvistica*, LR, V (1956), 2, pp. 8–26.
Vianu, T., *Problemele metaforei şi alte studii de stilistică*, Bucureşti, ESPLA, 1957.
Vianu, T., *Statistica lexicală şi o problemă a vocabularului eminescian*, LR, VIII (1959), 3, pp. 24–33.
Vianu, T., *Observaţii asupra refrenului*, in *Studii de poetică şi stilistică*, *loc. cit.*, pp. 9–28.
Vianu, T., *Simbolul artistic*, in *Postume*, Bucureşti, Univers, 1966, pp. 97–163.
Vianu, T., *Mai-mult-ca-perfectul şi tehnica naraţiunii*, in *Arta prozatorilor români*, *loc. cit.*, II, pp. 310–331.
Vianu, T., *Problema stilistică a imperfectului*, *ibid.*, pp. 285–309.
Vianu, T., *Studii de stilistică*, Bucureşti, EDP, 1968.
Vianu, T., *Sinonime, metafore şi grefe metaforice la Tudor Arghezi*, in *Studii de stilistică*, *loc .cit.*, pp. 276–280.
Vianu, T., *Tehnica basoreliefului în proza lui N. Bălcescu*, *ibid.*, pp.198–202.
Vianu, T., *Problemele metaforei*, *ibid.*, pp. 301–363.
Vianu, T., *Observaţii asupra metaforei poetice*, *ibid.*, pp. 372–378.
Vîrgolici, T., *Începuturile romanului românesc*, Bucureşti, EL, 1963.
Vlad, I., *Povestirea. Destinul unei structuri*, Bucureşti, Minerva, 1972.
Vornicu, M., *Despre poezia ruinelor*, in *Structuri tematice şi retorico-stilistice în romantismul românesc*, *loc. cit.*, pp. 31–91.
Vrabie, Gh., *Retorica folclorului*, Bucureşti, Minerva, 1978.
Vulpe, Magdalena, *George Coşbuc*, SILRL, II, pp. 433–459.
Vultur, I., *Un roman despre roman. „Patul lui Procust"*, LL, 1972, 3, pp. 417–423.
Vultur, Smaranda, *Rime în ecou metaforic în poezia lui Lucian Blaga*, LL, 1974, 3, pp. 454–460.
Vultur, Smaranda, *Text şi intertext – posibilităţi de abordare şi delimitări*, SCL, XXIX (1978), 3, pp. 347–357.
Vultur, Smaranda, *Infinitul mărunt*, Bucureşti, Cartea Românească, 1992.
Zafiu, Rodica, *Poezia simbolistă românească*, Bucureşti, Humanitas, 1996.
Zamfir, M., *Unele observaţii privind sintaxa poetică a lui Alecsandri*, in *Studii de poetică şi stilistică*, *loc. cit.*, pp. 226–233.
Zamfir, M., P*roza poetică românească în secolul XIX*, Bucureşti, Minerva, 1971.
Zamfir, M., *Retorica poeziei romantice româneşti*, in *Structuri tematice şi retorico-stilistice în romantismul românesc*, *loc. cit.*, pp. 147–178.
Zamfir, M., *Poemul românesc în proză*, Bucureşti, Atlas, 2000.
Weinrich, H., *Le temps. Le récit et le commentaire*, Paris, Seuil, 1973.

SUMAR

Tiparul s-a executat sub c-da nr. 1390/2005, la
Tipografia Editurii Universității din București

31,87 lei.

Absolventă a Facultății de Litere a Universității din București în anul 1962, Mihaela Mancaș este actualmente profesor la Catedra de limba română a aceleiași Facultăți. Preocupările sale științifice s-au axat de la început pe studiul limbajului literar, la care s-au adăugat ulterior stilistica, retorica și naratologia. Bibliografia sa cuprinde, pentru domeniile respective, un mare număr de studii care au văzut lumina tiparului în principalele reviste din țară, precum și în străinătate.

Doctor în Litere din 1970, cu teza *Stilul indirect liber în româna literară* (publicată în 1972). Coautoare a volumelor *Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc* (București, 1976), *Dicionário romeno-português* (Porto, 1977), a scris apoi principalele sinteze monografice intitulate: *Limbajul artistic românesc în secolul al XIX-lea* (1983), *Limbajul artistic românesc în secolul XX* (1991), *Tablou și acțiune. Descrierea în proza narativă românească* (2005). Ultima lucrare redactată în colaborare, *Dicționar de științe ale limbii*, a primit premiul Academiei Române pe anul 2001.

ISBN 973737047-3



DATA RESTITUIRII

06 DEC. 2016		
08 DEC. 2016	09 MAR. 2020	
06 IAN. 2017	9 - OCT. 2020	
06 IAN. 2017	9 - OCT. 2020	
08 APR. 2017		
04 MAI 2017	19 MAY 2023	
09 MAI 2018	12 JUL 2023	
23 MAI 2018		
04 IUN. 2018		
06 IUN. 2018		
19 IUN. 2018		
27 MAR. 2019		